

OPERE COMPLETE DI WALTER BINNI

9



Walter Binni

Alfieri

Scritti 1969-1994

Il Ponte Editore

I edizione: giugno 2015  
© Copyright Il Ponte Editore - Fondo Walter Binni

Il Ponte Editore  
via Luciano Manara 10-12  
50135 Firenze  
[www.ilponterivista.com](http://www.ilponterivista.com)  
[ilponte@ilponterivista.com](mailto:ilponte@ilponterivista.com)

Fondo Walter Binni  
[www.fondowalterbinni.it](http://www.fondowalterbinni.it)  
[lanfrancobinni@virgilio.it](mailto:lanfrancobinni@virgilio.it)

## INDICE

9	PREMESSA A «SAGGI ALFIERIANI» (1969)
	PROFILO DELL'ALFIERI (1978)
15	La vita
33	Vita interiore: l'epistolario
45	Posizione storica e politica
51	La poetica alfieriana e la sua natura tragica
57	L'«Esquisse du Jugement Universel» e i «Giornali»
63	Le prime tragedie: dalla «Cleopatra» all'«Oreste»
85	Il trattato «Della Tirannide» e le tragedie dal 1777 al 1781
97	Il periodo romano e la «Merope»
103	Il «Saul»
117	La prima parte delle «Rime» alfieriane
133	La ripresa tragica e la «Mirra»
153	L'ultimo periodo dell'attività alfieriana
171	PER ALFIERI (1980)
181	PREMESSA A «SAGGI ALFIERIANI» (1980)
191	LA TEATRALITÀ DELL'ALFIERI (1983)
	PREMESSE A «STUDI ALFIERIANI» (1994)
197	Premessa al I volume
201	Premessa al II volume
	APPENDICE
205	«LA RASSEGNA DELLA LETTERATURA ITALIANA» SCHEDE ALFIERIANE (1953-1989)
259	Indice dei nomi



## Premessa a «Saggi alfieriani» (1969)

W. Binni, «Premessa» a *Saggi alfieriani*, Firenze, La Nuova Italia, 1969. I saggi raccolti nel volume sono: *Le lettere dell'Alfieri*, *Il finale della «Tirannide» e le tragedie di libertà*, *Il periodo romano dell'Alfieri e la «Merope»*, *Lettura del «Saul»*, *La prima parte delle «Rime» alfieriane*, *Lettura della «Mirra»*. In appendice, il saggio *Vita interiore dell'Alfieri*.



## PREMESSA A «SAGGI ALFIERIANI»

Raccolgo in questo volume saggi sull’Alfieri scritti in vari tempi entro un lento e lungo sviluppo della mia attenzione critica a questo grande e discusso poeta, a cui spero – anche sulla base di un recente e pur ancora provvisorio profilo monografico pubblicato nel volume *Settecento della Storia della letteratura italiana* dell’editore Garzanti, su quella più lontana di due volumi di dispense universitarie edite dalla libreria Bozzi di Genova nel 1954 e 1955, nonché in relazione a numerosi interventi critici su libri e articoli alfieriani, apparsi nella «Rassegna della letteratura italiana» dal 1953 in poi<sup>1</sup> – di poter dedicare in seguito un’organica monografia, impostata come ricostruzione storico-critica della personalità alfieriana, nella sua genuina vocazione tragica e nella sua risposta complessa, e spesso complicata e difficile, a problemi della crisi preromantica dell’illuminismo<sup>2</sup>.

Si tratta, ripeto, di saggi risalenti a vari periodi del mio lavoro<sup>3</sup>, inevitabilmente bisognosi dí quella integrazione e revisione che solo può loro venire da un nuovo lavoro organico e riportato alle mie istanze metodologiche in sviluppo. E tuttavia oso pensare che un lettore attento potrà ricavare da

<sup>1</sup> Molte delle schede, recensioni e note della «Rassegna» sono poi state ripubblicate nella parte terza (*Note e schede settecentesche*) del mio volume *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, 1967<sup>2</sup>. Ne do qui l’elenco: *Il giudizio del Bettinelli sull’Alfieri; Le redazioni della «Vita» alfieriana; Interpretazioni alfieriane (Oreste, Ottavia, Saul, La giovinezza letteraria dell’Alfieri; Il «poeta» Alfieri; La Tirannide)*. Per le relazioni Leopardi-Alfieri rinvio alle pagine in proposito, comprese nel mio saggio *Leopardi e la poesia del Secondo Settecento in Leopardi e il Settecento*, Firenze, Olschki, 1964.

<sup>2</sup> Per la posizione dell’Alfieri al culmine del preromanticismo italiano rimando all’ultimo capitolo del mio libro *Preromanticismo italiano*, Napoli, Edizione Scientifiche Italiane, 1947, 1959<sup>2</sup>.

<sup>3</sup> I saggi compresi nel presente volume furono già pubblicati nelle seguenti date e sedi: il saggio sulle lettere derivante da una introduzione a *Giornali e lettere*, Torino, Einaudi, 1949, fu già pubblicato nel volume *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1951, 1963<sup>2</sup>; quello sul finale della *Tirannide* e le tragedie di libertà nella «Rassegna della letteratura italiana», 1963, 2; quello sulla *Merope* in *Studi in onore di C. Pellegrini*, II, Torino, SEI, 1963; quello sul *Saul* in *Studi di varia umanità in onore di F. Flora*, Milano, Mondadori, 1963; quello sulle *Rime*, nella «Rassegna della letteratura italiana», 1961, 1; quello sulla *Mirra*, prima nella «Rassegna della letteratura italiana», 1957, poi in *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1960, 1967<sup>2</sup>. Ringrazio per quest’ultimo saggio l’editore Einaudi che ne ha autorizzato l’inclusione anche in questo volume (il saggio stesso fa anche da introduzione al commento della *Mirra*, curato da me e da R. Scrivano presso La Nuova Italia). E così ringrazio l’editore Cappelli per il permesso di ripubblicare, nell’appendice di questo volume, il saggio *Vita interiore dell’Alfieri*.

questo volume – specie nella sua parte relativamente più recente, quantitativamente maggiore e qualitativamente più elaborata – una non inutile sollecitazione ad una nuova ripresa di interesse per l’Alfieri, sia nel suo ricco fondo umano (il saggio sulle *Lettere*) e sulla estrema fertilità del suo lavoro lirico, tra potenti intuizioni ed espressioni di un mondo interiore, tutt’altro che rattrattato e rigido, e forza e impegno di elaborazione stilistica (il saggio sulle *Rime*), sia sul valore tecnico-teatrale-poetico delle sue tragedie maggiori (le letture del *Saul* e della *Mirra*) e sul rapporto fra il teatro alfieriano e precedenti del teatro tragico italiano (il saggio sulla *Merope*) o su quello fra le tragedie e le prospettive del pensiero politico alfieriano (il saggio sul finale del *Della Tirannide* e le tragedie di libertà), sia infine sulla maturazione dei due capolavori entro una dinamica di esperienze e di problemi che legano quella al lavoro della *Merope* e alla ricchissima offerta della prima parte delle *Rime*. Sicché una parte di questi saggi costituisce già in realtà la ricostruzione del periodo culminante nel *Saul* e nella *Mirra* e ne motiva ed esplica le tensioni risolte in poesia tragica.

E proprio a proposito della poesia tragica alfieriana e della sua natura teatrale (su cui ho sempre insistito sino a più recenti utilizzazioni dell’opera alfieriana in sede metodologica<sup>4</sup>) vorrei sperare che soprattutto i saggi sul *Saul* e sulla *Mirra* non passassero inosservati a qualche regista e compagnia teatrale attuale, come il De Lullo e la compagnia dei «giovani», a cui vedrei ottimamente affidata una rappresentazione della *Mirra* nella capacità, di quel regista e di quella compagnia, di una interpretazione insieme storica e «moderna», filologicamente fedele e originalmente innovatrice nello sviluppo di una tragedia così ricca di presentimenti moderni e di profondo scandaglio nel «cupo ove gli affetti han regno».

Devo infine giustificare la ripubblicazione in appendice del mio primo lavoro alfieriano, *Vita interiore dell’Alfieri*, per tanti aspetti lontano ormai dal mio gusto più maturo, e certo colorato da una certa enfasi e da ragioni valide soprattutto nella mia vicenda personale (anche se non prive di agganci con un periodo della situazione storica italiana di anni lontani), ma non privo di motivi critici, abbozzati e schematici, eppure forse non interamente inutili nella storia del problema critico alfieriano.

Né d’altra parte potevo aggiornare in alcun modo quel volumetto nato in un preciso momento e configurato in una precisa maniera.

L’offro dunque alla rilettura dei più volenterosi lettori con alcune spiegazioni senza le quali la sua ripubblicazione apparirebbe assai dubbia rispetto allo sviluppo dei miei saggi pubblicati nella prima parte del volume.

<sup>4</sup> Per più precise indicazioni sulla lettura tragico-teatrale delle tragedie alfieriane (nonché sulle trasformazioni del finale del *Filippo* nelle successive redazioni e sulla posizione politica dell’ultimo Alfieri) rimando al mio volume metodologico *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza, 1963, 1967<sup>3</sup> (pp. 66-68, pp. 104-108, pp. 111-116). Una interpretazione tragico-teatrale dell’Alfieri ha dato R. Scrivano nell’interessante volume *La natura teatrale dell’ispirazione alfieriana*, Milano, 1963.

Quel vecchio volumetto – uscito in una collana dell'editore Cappelli e diretta da Luigi Volpicelli (come la *Vita interiore di Ugo Foscolo* dell'amico Claudio Varese) che intendeva presentare personalità letterarie e filosofiche con larghi squarci dei loro testi, in una forma di impegnativa divulgazione – nacque in realtà (e fu steso in un rapidissimo tempo alla fine del 1940, anche se venne poi pubblicato nel 1942<sup>5</sup>) in un'appassionata prospettiva etico-politica di opposizione alla dittatura fascista, ad una guerra combattuta per una patria-non patria (perché priva di libertà secondo la definizione dell'Alfieri nella *Tirannide*), ad una concezione del letterato conformista e cortigiano, ad una cultura ufficiale che negava la funzione stessa del letterato e dell'intellettuale quale appunto emergeva dalla tradizione libertaria inaugurata dall'Alfieri.

Da quella prospettiva derivava la forte accentuazione della figura alfieriana come *auctoritas* di passione per la libertà portata fino all'estremo («né visto è mai dei dominanti a lato») e certo in una forte consonanza con un aspetto delle mie posizioni, allora, di «liberalsocialista» o di socialista a fondo fortemente antiautoritario.

La ripubblicazione di quel libro va dunque riveduta in quella situazione concreta e può valere anche come documento di una passione per l'Alfieri che certo era alla base – più o meno esplicitamente – di molti libri e saggi dedicati a lui durante gli anni della dittatura e promossi da quella precedente attenzione etico-politica all'Alfieri negli anni immediati del primo dopoguerra, fra i saggi di Gobetti e di Calosso.

<sup>5</sup> Ne anticipai – sviluppandole – alcune pagine sulla rivista «Maestrale» del 1941 in un articolo dal titolo *V. Alfieri e il romanticismo*.



## Profilo dell'Alfieri (1978)

*Alfieri*, in Walter Binni, *Il Settecento letterario*, tomo VI della *Storia della Letteratura italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, Milano, Garzanti, 1968, ulteriormente ripreso e ampliato in W. Binni, *Settecento maggiore. Analisi della poetica e della poesia di Goldoni, Parini e Alfieri*, Milano, Garzanti, 1978, poi con il titolo *Profilo dell'Alfieri* in *Studi alfieriani* (1995), da cui riprendiamo l'edizione definitiva.



## LA VITA

L'Alfieri nella *Vita scritta da esso* ha energicamente sottolineato la nascita tarda della sua poesia e ha impostato un drammatico contrasto fra la dissipazione degli anni giovanili e la sua “conversione” poetica e insieme politica e morale. È certo l'impostazione di tale “conversione”, di tale profonda presa di coscienza della propria vocazione e della propria missione (pur insidiata da ritorni di pigrizia, di inerzia, di dissipazione) non può essere in alcun modo negata o diminuita in tutta la sua energica serietà di scelte decisive per l'attività letteraria e culturale dell'Alfieri e per la sua stessa vita che, dopo la “conversione”, oppone all'irrequietezza precedente la ricerca, pur non sempre riuscita, di una stabilità propizia alla concentrazione e al lavoro artistico.

E tuttavia nel lungo periodo precedente alla “conversione” (mentre lo stesso Alfieri nella *Vita* indagava fin nella zona della puerizia i primi «sintomi di un carattere appassionato» cercando di verificare in essi «il prodotto d'un animo caldo e sublime» piuttosto che «leggiero e vanaglorioso»<sup>1</sup>) è dato trovare non solo, appunto, i segni di una personalità originale e potente, in forte, crescente attrito reattivo con il costume del suo tempo, ma germi di idee e intuizioni pur legati ad una esperienza, fra moda dilettantesca e snobistica di “giovin signore” e più autentiche reazioni geniali ad aspetti della vita, della cultura, della politica e della stessa letteratura del secondo Settecento, fra illuminismo e annunci prermantici.

L'Alfieri nacque ad Asti il 16 gennaio 1749, dal conte Antonio, erede di una famiglia di nobiltà terriera con lontane origini feudali<sup>2</sup> (morto quando il bam-

<sup>1</sup> V. Alfieri, *Vita scritta da esso*, ed. critica a cura di L. Fassò, 2 voll., Asti, Casa d'Alfieri, 1951, I, p. 43.

<sup>2</sup> L'estrazione nobiliare è componente ineliminabile della personalità alfieriana e della sua prospettiva eroico-aristocratica e, mentre agisce come remora rispetto ad una concezione veramente democratica (cui pure, specie nella *Tirannide*, l'Alfieri si avvicina con una chiara contestazione della sua classe), vale però soprattutto a sorreggere la sua concezione antidispetica e anticonformistica, così come il suo violento disprezzo per la nuova classe borghese nei suoi aspetti di duro utilitarismo o di avidità economica, per commutarsi in caratteri di fierezza e di agonismo essenziali nella più complessa genesi della sua poetica e della sua poesia. Né si dimentichi, a proposito della sua stessa scrittura poetica, quanto scrisse il Leopardi in un noto pensiero dello *Zibaldone* circa la franchezza e libertà di pensare e scrivere dello scrittore nato nobile. Deve esser poi chiaro ed ovvio che la ricordata commutazione etico-poetica di un'estrazione e condizione sociale è pur personale e alfieriana quando la si confronti con il ben diverso atteggiamento cortigiano di tanti altri nobili del suo stesso tempo. Ché anzi, come vedremo, già nel giovanile *Esquisse du Jugement Universel* l'Alfieri aggredisce proprio anzitutto componenti della sua classe.

bino non aveva ancora compiuto il primo anno di vita) e da Monica Maillard de Tournon, nobile savoiarda, passata presto a nuove nozze, ma sempre venerata dal poeta per la sua vita austera e la sua «ardentissima eroica pietà con cui si [era] assolutamente consecrata al sollievo e servizio dei poveri»<sup>3</sup>.

In un ambiente domestico severo e regolato da una estrema misura nell'esercizio degli affetti, dominato da un'educazione chiusa ed angusta, il fanciullo fu spinto dalla sua esuberante natura a cercare sfogo nell'affetto ardente per la sorella Giulia o nel vagheggiamento per i volti «giovenili, e non dissimili da' visi donnechi» dei fraticelli novizi della chiesa del Carmine, o nei puerili compensi eroici delle «storiette» narrate nella *Vita*: l'orgoglio dimostrato nell'ostentare la ferita al capo prodottasi facendo «l'esercizio alla prussiana» o il tentativo di suicidio mangiando un'erba creduta cicuta.

«Storiette» e «fattarelli» che, uniti a quelli del suo cocente dolore per la punizione della reticella, dello sdegno per il sopruso e l'ipocrisia dell'accordo fra la madre e il confessore, l'Alfieri raccolse nella *Vita* a segnare i primi sintomi del suo carattere fiero, appassionato e malinconico, bisognoso di una ben diversa possibilità di espansione di affetti e insieme disposto ad una intensa vita di fantasia e memoria che trova eccezionale documento nella storiella del proustiano ridestarsi di sensazioni primitive, a lungo dimenticate, alla vista di un particolare oggetto capace di provocarne l'improvviso e denso ritorno<sup>4</sup>.

Nel 1758 il ragazzo fu «ingabbiato», per volontà del tutore, lo zio Pellegrino Alfieri, nella Reale Accademia di Torino, dove egli trascorse otto anni di ineducazione, «asino, fra asini, e sotto un asino», per uscirne nel 1766 col grado di «Porta-insegna» nel Reggimento Provinciale di Asti. Quell'educazione poté ben apparire all'Alfieri maturo inutile e vuota perché forma-

In un certo modo la stessa sua particolare «aristocrazia» lo distingue nettamente da un intellettuale organico della nobiltà e lo porta a una concezione del ruolo dell'intellettuale e dello scrittore libero che ebbe una forza dirompente di fronte a quella dell'intellettuale e scrittore cortigiano e collaboratore del potere, che in tutt'altro contesto storico, o in tutt'altra direzione e condizione precisa, poté agire persino su uomini come Goberti ed altri antifascisti di varie generazioni e può essere di stimolo tuttora per chi, pur nella prospettiva di una società di «liberi ed eguali», ritiene essenziale, non per privilegio ma per dovere, collaborarvi con una continua carica di responsabilità personale e di critica ad ogni forma di collaborazione gregale e di «pifferi dietro la rivoluzione».

<sup>3</sup> *Vita* cit., I, p. 11.

<sup>4</sup> Si ricordi l'episodio dello zio che faceva porre ritto il bambino «su un antico cassettoncino, e qui molto accarezzando[lo] (gli) dava degli ottimi confetti». «Io non mi ricordava più quasi punto di lui, né altro me n'era rimasto fuorch'egli portava certi scarponi riquadrati in punta. Molti anni dopo, la prima volta che mi vennero agli occhi certi stivali a tromba, che portano pure la scarpa quadrata a quel modo stesso dello zio morto già da gran tempo, né mai più veduto da me che io aveva uso di ragione, la subitanea vista di quella forma di scarpe del tutto oramai disusata, mi richiamava ad un tratto tutte quelle sensazioni primitive ch'io aveva provate già nel ricevere le carezze e i confetti dello zio, di cui i moti ed i modi, ed il sapore perfino dei confetti mi si riaffacciavano vivissimamente ed in un subito nella fantasia» (ivi, p. 12).

listica, retorica, senza interessi letterari, storici o filosofici, propinata in un latino pedantesco e scolastico (come scolastica e peripatetica era la filosofia «papaverica» che vi si impartiva), espressione culturalmente retriva di una politica culturale e scolastica quale sostanzialmente era quella dello Stato piemontese sotto Carlo Emanuele III, così fortemente lontano dalla volontà di riforme dei governi di Vittorio Amedeo II e volto alla formazione di burocrati e di militari soprattutto come sudditi fedeli e acritici.

Sicché l'interesse del giovinetto d'eccezione si volse semmai, in una solitudine visitata da «fierissime malinconie», a letture private e clandestine: dall'*Eneide* del Caro, letta «con avidità e furore», a opere di Metastasio e Goldoni, ai romanzi aristocratico-cavallereschi della Scudéry, a quelli sentimentali e «libertini» del Prévost e del Lesage, o magari alle *Mille e una notte*: letture che variamente assecondavano – in netto contrasto con i «non-studj» dell'Accademia – lo sviluppo delle qualità fantastiche, sentimentali, eroiche dell'adolescente, mentre queste trovavano uno stimolo eccezionale nei primi contatti con la musica a cui, nella reinterpretazione della *Vita*, l'Alfieri collegava i primi segni della sua vocazione poetica e del suo romantico sentimento doloroso e drammatico della musica, della poesia e del loro profondo rapporto:

Nelle vacanze di quell'anno di Filosofia, mi toccò di andare per la prima volta al Teatro di Carignano, dove si davano le opere buffe. E questo fu un segnalato favore che mi volle fare lo zio architetto, che mi dové albergare quella notte in casa sua; stante che codesto teatro non si poteva assolutamente combinare con le regole della nostra Accademia, per cui ogni individuo dev'essere restituito in casa al più tardi a mezz'ora di notte; e nessun altro teatro ci era permesso fuorché quello del Re, dove andavamo in corpo una volta per settimana nel solo carnevale. Quell'opera buffa ch'io ebbi dunque in sorte di sentire, mediante il sotterfugio del pietoso zio, che fece dire ai superiori che mi porterebbe per un giorno e una notte in una sua villa, era intitolata il *Mercato di Malmantile*, cantata dai migliori buffi d'Italia, il Carratoli, il Baglioni, e le di lui figlie; composta da uno dei più celebri maestri. Il brio, e la varietà di quella divina musica mi fece una profondissima impressione, lasciandomi per così dire un solco di armonia negli orecchi e nella imaginativa, ed agitandomi ogni più interna fibra, a tal segno che per più settimane io rimasi immerso in una malinconia straordinaria ma non dispiacevole; dalla quale mi riddondava una totale svogliatezza e nausea per quei miei soliti studj, ma nel tempo stesso un singolarissimo bollore d'idee fantastiche, dietro alle quali avrei potuto far dei versi se avessi saputo farli, ed esprimere dei vivissimi affetti, se non fossi stato ignoto a me stesso ed a chi dicea di educarmi. E fu questa la prima volta che un tale effetto cagionato in me dalla musica, mi si fece osservare, e mi restò lungamente impresso nella memoria, perch'egli fu assai maggiore d'ogni altro sentito prima. Ma andandomi poi ricordando dei miei carnavali, e di quelle recite dell'opera seria ch'io aveva sentite, e paragonandone gli effetti a quelli che ancora provo tuttavia, quando divezzatomi dal teatro ci ritorno dopo un certo intervallo, ritrovo sempre non vi essere il più potente e indomabile agitatore dell'animo, cuore, ed intelletto mio, di quel che lo siano i suoni tutti, e specialmente le voci di contralto e di

donna. Nessuna cosa mi desta piú affetti, e piú vari, e terribili. E quasi tutte le mie tragedie sono state ideate da me o nell'atto del sentir musica, o poche ore dopo.<sup>5</sup>

Né van dimenticate, nell'ultimo periodo di vita nell'Accademia, quelle conversazioni con giovani nobili stranieri che rafforzarono nell'Alfieri la sete di viaggi, esperienze, avventure in un mondo piú libero, pur contribuendo inizialmente a velare la sua prospettiva di giovin signore europeo di una patina di moda esterofila e snobistica che piú tardi, nella satira IX, *I Viaggi*, l'Alfieri denunciava come causa del modo sbadato e leggero con cui egli avrebbe compiuto il primo viaggio in Italia – uscito dall'Accademia nel 1766 –, seguendo le tappe obbligate dei manuali stranieri di viaggi e soddisfacendo soprattutto il suo bisogno di viaggio veloce e di divertimenti sfrenati, come sfogo della sua intima irrequietezza.

Ben piú importanti, invece, furono i primi viaggi europei, nel '67-68, in Francia, Inghilterra e Olanda, durante i quali ha inizio la piú vera e importante formazione del giovane che, uscito dal Piemonte assolutistico e retrivo, prepara, nelle nuove esperienze europee, la sua prospettiva antitirannica; avvicina, a vario livello di profondità, la mentalità del pieno illuminismo, e insieme dà piú ampio sfogo al suo profondo bisogno di passioni e di spettacoli naturali, accendendo cosí la sua sensibilità violentemente preromantica.

Cosí, se importante per il concentrarsi della sua passione politica è l'esperienza viva e diretta della libera vita inglese, fondamentali per una prima realizzazione del suo bisogno di affetti sono il “primo amore” per una signora olandese e l'amicizia per il ministro portoghese d'Acunha che si intrecciano potentemente:

Io dunque mi trovava felicissimo nell'*Haja*, dove per la prima volta in vita mia mi occorreva di non desiderare altra cosa al mondo nessuna, oltre l'amica, e l'amico. Amante io ed amico, riamato da entrambi i soggetti, traboccava da ogni parte gli affetti, parlando dell'amata all'amico, e dell'amico all'amata; e gustava cosí dei piaceri vivissimi incomparabili, e fino a quel punto ignoti al mio cuore, benché tacitamente pur sempre me li fosse egli andato richiedendo, e additando come in confuso.<sup>6</sup>

E quell'amore, culminato in un tentativo di suicidio, provocava a sua volta un fervore di idee creative e un nuovo desiderio di studi, attuato poi nell'inverno del '68-69, quando l'Alfieri, rientrato a Torino, si dedicò alla lettura dei grandi illuministi e di Plutarco.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 41-43. E si veda anche quest'altro brano relativo al soggiorno a Napoli nel 1767 (ivi, p. 70): «Il mio piú vivo piacere era la musica burletta del Teatro Nuovo; ma sempre pure quei suoni, ancorché dilettevoli, lasciavano nell'animo mio una lunghissima romba di malinconia; e mi si venivano destando a centinaja le idee le piú funeste e lugubri, nelle quali mi compiaceva non poco, e me le andava poi ruminando soletto alle sonanti spiagge di Chiaja e di Portici».

<sup>6</sup> Ivi, p. 89.

Vi è anzitutto, fra queste letture, quella della *Nouvelle Héloïse* del Rousseau, che però lo deluse per un'impressione di sentimentalismo troppo ragionato, cerebrale e letterario:

[...] benché io fossi di un carattere per natura appassionatissimo, e che mi trovassi allora fortemente innamorato, io trovava in quel libro tanta maniera, tanta ricerca-tezza, tanta affettazione di sentimento, e sí poco sentire, tanto calor comandato di capo, e sí gran freddezza di cuore, che mai non mi venne fatto di poterne terminare il primo volume.<sup>7</sup>

Impressione molto significativa (anche se certo rafforzata nella rielaborazione dell'uomo maturo) per misurare la distinzione fra il preromanticismo energico e violento dell'Alfieri da quello più analitico, morbido ed enfatico del «maître des âmes sensibles».

Né molto gli dette il *Contrat social*, che gli apparve astruso e che doveva ripugnare con il suo forte accento democratico all'istintivo libertarismo più individualistico dell'Alfieri. Più importante invece la lettura delle prose di Voltaire, che in parte conosceva sin dal 1765 e che rimangono fondamentali nella formazione alfieriana con la loro lezione di prosa lucida e rapida, con il loro implacabile spirito polemico e satirico, con i loro potenti motivi anticlericali e antidiomatici, con la loro forza critica e le loro acri venature pessimistiche. Negli anni più tardi l'Alfieri attaccherà Voltaire in nome di esigenze preromantiche e sembrerà vergognarsi di esserne stato «scimiotto» nell'*Esquisse*, ma, come ha notato il Fubini, molto di voltairiano rimane nelle sue *Satire* e nelle sue *Commedie* e molto contribuì la lettura di Voltaire alla chiarezza e lucidità del suo spirito critico, alla forza dei suoi motivi di rivolta anche quando si appuntarono contro le precise posizioni illuministiche. Ché se l'accento della spiritualità alfieriana è chiaramente preromantico, se i suoi motivi più profondi e le sue aspirazioni lo portano in realtà assai più avanti e in contrasto con la cultura illuministica, è pur vero che egli riprende, svolgendoli in maniera nuova, molti spunti illuministici e voltairiani, e dell'illuminismo rimane in lui lo spirito audace e critico, la lucidità razionale ed estremistica.

Così come si può dire per la lettura di Helvétius, del suo *Esprit*, di cui nella *Vita* ricorda la «profonda impressione». Anche qui, nella seconda stesura, aggiunse una parola limitativa («ma sgradevole») ben in accordo con il suo atteggiamento più tardo e originale, con la sua scontentezza della spiegazione materialistica e sensistica (fondamentale in Alfieri è il dramma del preromantico chiuso in una concezione sensistica e meccanicistica della vita e pure incapace di trovare nuove soluzioni ideali più adatte al suo ardente bisogno spirituale); ma in quel periodo egli aderí *toto corde* a quella filosofia, specie nella formulazione suggestiva ed estrema di Helvétius che insieme esaltava la libertà, attaccava in forma risoluta ogni forma di assolutismo

<sup>7</sup> Ivi, p. 93.

politico ed ogni compromesso prudente (nella prefazione al libro *De l'homme*, l'illuminista francese dirà che «prudente» è uguale a «vile»), metteva in primo piano le forti passioni. E motivi antiassolutistici, anche se in forma più moderata e nell'ideale di una monarchia liberale e costituzionale (poi più direttamente ripreso nella commedia *L'Antidoto*, quando l'Alfieri ripiegò sulla proposta di quella forma di governo), il giovane lettore trovava nelle opere di Montesquieu, che furono alimento fondamentale del suo pensiero politico in formazione, valendo anche come giustificazione della sua anglo-mania (a cui pur contribuiva il Voltaire con le sue *Lettres sur les Anglais*).

Mentre un'altra lettura, quella delle *Vite parallele* di Plutarco (lette nella versione francese del Dacier e quindi importanti anche per la formazione della sua prosa francese) portava, in quel momento decisivo dei suoi «studi filosofici», della sua formazione intellettuale, un nuovo e più profondo stimolo al suo odio antitirannico, al suo culto delle grandi personalità, al suo sogno eroico di libertà reso più affascinante dalla suggestione dei tempi classici, delle repubbliche greche e romana.

Né si deve dimenticare, accanto alle letture di Plutarco, di quel «libro dei libri» letto e riletto con «trasporto di grida, di pianti, e di furori pur anche»<sup>8</sup> (e si noti come questa lettura è caratterizzata nella *Vita* con le stesse parole più o meno adoperate per le più alte passioni amorose e per la scoperta della propria vocazione poetica, ribadendo così la comune radice passionale dei suoi affetti, della sua aspirazione politica, della sua esperienza della poesia), la lettura di Montaigne e dei suoi *Essais* che lo accompagnarono nei viaggi e che rappresentano nella formazione alfieriana la voce di una saggezza virile (che andrà sempre meglio precisandosi e facendosi sua e originale negli anni più tardi), l'incoraggiamento alla meditazione morale, all'esame di se stesso, all'introspezione, che avranno sviluppo concreto soprattutto nei *Giornali* e che contribuiranno a quella disposizione autobiografica così ricca e complessa culminata poi nella *Vita*.

Quell'inverno fu pertanto veramente decisivo per la vita dell'Alfieri e quelle letture e meditazioni nutritivano la sua mente fervida e sollecitavano le sue passioni più profonde<sup>9</sup>, chiarivano il suo bisogno di cose grandi ed alte, di esperienze risolutive, stimolavano la sua insoddisfazione e la sua potente irrequietezza, la ricerca di un impiego adeguato della propria energia spirituale, mentre l'acquisto di nuove idee, la conoscenza degli elementi più nuovi della cultura europea lo distaccavano sempre più dalla possibilità di vivere nel piccolo e arretrato Piemonte, di rientrare negli schemi di quella

<sup>8</sup> Ivi, p. 93.

<sup>9</sup> Né va trascurato quello stesso studio dell'astronomia fatto nell'inverno '68-69 e che, limitato dalla sua antipatia per la geometria e la matematica, fu stimolo alla sua sete di infinito, al suo sentimento poetico dell'«immensità del creato», quasi preludio alla poesia delle grandi pagine della *Vita* ispirate agli spettacoli della natura solitaria, degli spazi smisurati nelle solitudini ghiacciate del Nord o negli aridi deserti spagnoli.

società angusta e illiberale (donde l'insuccesso di due tentativi del cognato di dargli moglie e di avviarlo alla carriera diplomatica, a cui pure egli aveva prima pensato come a soluzione di compromesso), e gli permettevano di vedere con occhi più chiari quella stessa Europa a cui prima si era rivolto con generico entusiasmo e spirito di evasione e con un indiscriminato desiderio di novità e di esterofilia di moda.

Naturalmente non senza ragione, nella *Vita*, l'Alfieri potrà rilevare l'insufficienza della sua formazione<sup>10</sup> e la relativa immaturità della sua personalità che trova vera chiarezza ed unità solo nel periodo della "conversione" ed ha, anche nei suoi entusiasmi e nei suoi sdegni, ancora qualcosa di ingenuo e di goffo. E certo questo Alfieri voltairiano e sensista, «spirito forte» e «filosofo» (con componenti non ben fuse di saggezza montaigniana e di sufficienza razionalistica, di confusi ideali politici costituzionalistici e tirannicidi bruttiani) non è l'Alfieri della maturità: in lui si mescolano elementi più originali ed elementi di moda<sup>11</sup>, e la ricchezza di velleità e di aspirazioni non corrisponde alla potente unità che porterà a lui la precisa scelta della poesia e di un più organico atteggiamento politico e morale. Tuttavia, considerato nello sviluppo della sua personalità, nell'intreccio di adesioni culturali e di reazioni più intime che è caratteristico della sua esperienza vitale, questo periodo segna un momento di arricchimento e di base essenziale alle sue nuove esperienze di avventure e di viaggi.

Con questa nuova base di cultura l'Alfieri affronta la sua nuova esperienza europea (Germania, Danimarca, Svezia, Finlandia, Russia, Inghilterra, Olanda).

<sup>10</sup> Si noti però che nella *Vita* egli ha un concetto molto alto della cultura e, soprattutto, considera vera cultura quella classica e italiana e, specie nella seconda stesura, svaluta troppo la sua formazione francese e illuministica, sia per la sua crescente avversione antifrancese sia guardando principalmente alla sua professione di poeta, e quindi dando grande importanza alla preparazione linguistica e letteraria, classica e italiana, necessaria a quella professione.

<sup>11</sup> Il «salvatico pensatore» (come si chiama con qualche ironia nella *Vita* cit., I, p. 98) era una mescolanza («assai originale e risibile») di qualità più sue e di atteggiamenti più esteriori derivati da aspetti meno approfonditi delle sue letture. Così nelle due lettere del '69 al cognato, da Berlino, si possono cogliere accenti più suoi e riflessioni più superficiali e disparate, tipiche della sua cultura non bene unificata: significativo l'accenno al vaccino antitifico, la cui mancata introduzione in Piemonte è commentata con un'attenzione all'utilità sociale che è più del secolo "illuminato" che non dei veri interessi alfieriani (*je suis honteux pour ma patrie, qu'elle veuille être la dernière à adopter une découverte si utile à l'humanité*; V. Alfieri, *Epistolario*, ed. critica a cura di L. Caretti, 3 voll., Asti, Casa d'Alfieri, 1963-1981-1989, I, p. 8); e tipica è la riflessione sulla relativa utilità dei viaggi e sulla saggezza del «filosofo» che trova la felicità nel limitare i propri desideri, che è riflesso di motivi montaigniani non ben assimilati e contrastanti con l'irrequietezza che spingeva il giovane viaggiatore alle sue esperienze esaurite e rinnovate al di là di ogni limite di saggezza: «pour moi je sens qu'il faut sacrifier quelques années aux voyages, mais c'est dans l'intention de jouir tranquillement du fruit qu'on en retire, après tout aux yeux du Philosophe il est bien petit: on finit par conclure que les hommes sous différentes dérangements sont partout les mêmes et qu'il n'y en a dheureux sur la terre que ceux qui savent mettre des bornes à leurs désirs» (*Epistolario* cit., I, p. 6).

da, Spagna e Portogallo) intrecciando la sua ansia inquieta di conoscenza di paesi, terre, costumi, di persone<sup>12</sup>, di sensazioni forti, accresciuta dal gusto della velocità del viaggio, il suo bisogno di avventure passionali portate fino al parossismo, il suo insaziato bisogno di trovare una terra libera e di verificare concretamente il suo odio crescente per ogni forma di tirannide<sup>13</sup>.

Elementi esplosivi e nascenti che si trovano autenticamente documentati ed espressi (in una forma ancora incerta e in toni oscillanti fra eccitata sensibilità, languori struggenti, forme di ironia e di sarcasmo, riflessioni immature e pur coerenti ad esigenze che troveranno consolidamento nella concentrata esperienza della poesia) in alcune lettere del 1771, da Londra, o riverberati parzialmente e violentemente nelle lettere incondite e pur efficacissime con cui il «fidato» servitore Elia riferiva al cognato del poeta sulla vita del giovane e preoccupante viaggiatore.

Si pensi anzitutto a quella lettera del 10 gennaio 1771 ai fratelli Sabatier de Cabre (l'uno a Liegi, l'altro a Pietroburgo) in cui, accanto a confidenze di un giovane libertino e a *causeries* brillanti ed oziose di un giovane snob e di un filosofo apprendista “alla moda”, spiccano alcuni giudizi decisi sulla corte di Caterina II, dove uno dei corrispondenti vive «gémissant dans le centre de la mífiance et de la tyrannie», sulla libertà goduta in Inghilterra, «au sein de la liberté même», e insieme si rileva l'affermazione entusiastica del suo istinto di libertà:

Je me sents si fort né pour l'être [homme libre], et j'en sents tellement l'impossibilité, que je regarde le peu de jours que je resterai ici, comme les seuls où j'ai vécu en homme; je me compare à un coursier fier, et superbe, qui échappé du manège

<sup>12</sup> Fra le amicizie con stranieri e italiani all'estero importante particolarmente per la formazione dell'Alfieri poté essere quella del marchese Caracciolo, ministro di Napoli a Londra, «uomo», scrisse nella *Vita* (ed. cit., I, p. 107), «di alto sagace e faceto ingegno», ben adatto a confermare in lui prospettive antidispetiche e anticlericali con la sua conversazione brillante ed energica: si ricordi almeno la risposta da lui data al re di Inghilterra che si rallegrava con lui per la soppressione dei gesuiti nel Regno di Napoli: «Il faut espérer, Sire, que com'on a commencé par les Jesuites, on finira par les Cappuccins». E poiché il re si meravigliava dell'accenno ai cappuccini, che «sont des braves gens», il Caracciolo rispose: «c'est pour cela, Sire, que je les ai mis les derniers» (cfr. F. Mazzoni, *Memorie*, Lugano, Tip. della Svizzera italiana, 1845, I, p. 313, citato da E. Bertana, *Vittorio Alfieri studiato nella vita, nel pensiero e nell'arte*, con lettere e documenti inediti, ritratti e fac-simile, Torino, Loescher, 1902, p. 79).

<sup>13</sup> Si ricordino (anche in dissenso con l'ammirazione di tanti illuministi) le battute della *Vita*, in relazione ai viaggi a Berlino e a Pietroburgo, sulla «universal caserma prussiana» «continuazione di un solo corpo di guardia», su Caterina II «Clitennestra filosofessa», o il resoconto crudissimo della visita a Zorendorf, campo di battaglia tra russi e prussiani, «dove tante migliaia dell'uno e dell'altro armento rimasero liberate dal loro giogo lasciandovi l'ossa. Le fosse sepolcrali vastissime, vi erano manifestamente accennate dalla folta e verdissima bellezza del grano, il quale nel rimanente terreno arido per sé stesso ed ingrato vi era cresciuto e misero e rado. Dovei fare allora una trista, ma pur troppo certa riflessione; che gli schiavi son veramente nati a far concio» (*Vita* cit., I, p. 105).

sauta, court, et bondit dans une prairie: sa vivacité, sa force, et sa gayeté sont d'autant plus grandes, que la durée en est courte.

E, d'altra parte, il movimento pessimistico di una previsione catastrofica della prossima decadenza dell'Inghilterra e della sua libertà, con la conclusione desolata che, quando la libertà scomparirà anche dall'Inghilterra, non vi sarà più un rifugio per essa:

[...] je m'attendris comme homme sur son malheureux sort, d'autant plus, que de tel côté, que je porte mes regards sur la vaste surface du globe, je n'y vois plus aucun refuge à l'oppression, et à la tyrannie militaire, qui va peut être nous replonger dans une épaisse barbarie, dont il est problématique si nous en sommes totalement sortis.<sup>14</sup>

A queste importanti espressioni della nascente tensione alfieriana alla libertà nutrita di elementi dell'illuminismo e dell'educazione eroica plutarachiana, capace di individuare effettivi pericoli nella situazione politica e parlamentare inglese (i tentativi di assolutismo di Giorgio III e del partito degli "amici del re") e insieme affascinata da un senso della libertà appoggiato alla forza, che portava in questo caso il giovane Alfieri ad esagerare il pericolo di inerzia del parlamento inglese di fronte a un piccolo episodio di controversia con la Spagna per il possesso delle isole Falkland, da cui l'Alfieri deduceva una mancanza del senso dell'onore in un popolo di mercanti, si intrecciano le prime velleità letterarie (il goffo sonetto amoroso allegato alla lettera citata) e l'ardente espressione del suo animo impetuoso ed estremistico nell'esercizio delle passioni. Quale risulta (conferma della "veridicità" sostanziale della *Vita* nella sua fedeltà di riproduzione di avvenimenti e soprattutto del tono di quegli avvenimenti nella sua formazione) nelle tre lettere a Penelope Pitt Ligonier, in cui la vicenda di quella passione, del duello con il marito tradito, della delusione finale è colta nella sua fase iniziale fra gli impeti di gelosia e amore, le assicurazioni della insopportabilità della vita «miserabile» senza l'amore e la determinazione esaltante del suicidio come mezzo supremo di liberazione:

On est supérieur à tout, les malheurs d'ici n'excitent que du mépris, lorsq'on a la force de s'échapper: une âme forte est libre dans le plus grand esclavage, on ne voit plus les petits obstacles au moment où l'on se determine à rompre le plus grand.

E come ritorno in quel

néant obscure, d'où m'a tiré la malheureuse nature: je n'étois rien avant que d'avoir cette odieuse vie, je ne puis que redevenir rien.<sup>15</sup>

<sup>14</sup> *Epistolario* cit., I pp. 10-11.

<sup>15</sup> Ivi, pp. 17 e 22.

E su questa suprema concitazione di affetti tempestosi, esaltati, pessimistici, in questo attrito violento fra passioni, velleità espressive, slanci eroici e libertari, prendon valore insieme quei viaggi errabondi e incalzanti prima nel Nord Europa, poi nelle aride pianure spagnole, che trovano una documentazione efficacissima nella lettera di Elia da Pietroburgo<sup>16</sup> prima che nella rievocazione delle grandi pagine della *Vita*.

L'immagine del giovane che rema furiosamente nel viaggio in barca fra i ghiacci mentre il cameriere suona il violino bene appoggia, nelle rozze parole di Elia, il tono di furore esaltato, di estasi appassionata delle pagine della *Vita*, in cui l'Alfieri poi troverà più adeguatamente il senso di quei sentimenti esaltanti di fronte ad un paesaggio desertico e sconfinato in accordo con la sua ansia di infinito:

Nella sua selvatica ruvidezza quello [la Finlandia] è un dei paesi d'Europa che mi siano andati più a genio, e destate più idee fantastiche, malinconiche, ed anche grandiose, per un certo vasto indefinibile silenzio che regna in quell'atmosfera, ove ti parrebbe quasi esser fuor del globo.<sup>17</sup>

Come poi, a proposito del viaggio in Spagna, l'Alfieri poté identificare nella eccitazione sentimentale e fantastica del suo errare per i deserti dell'Aragona la radice della sua vocazione poetica:

Disgrazia mia (ma forse fortuna d'altri) che io in quel tempo non avessi nessunissimo mezzo né possibilità oramai di stendere in versi i miei diversi pensieri ed affetti; ché in quelle solitudini e moto continuato avrei versato un diluvio di rime, infinite essendo le riflessioni malinconiche e morali, come anche le imagini e terribili, e liete, e miste, e pazze, che mi si andavano affacciando alla mente. Ma non posse-dendo io allora nessuna lingua, e non mi sognando neppure di dovere né poter mai scrivere nessuna cosa né in prosa né in versi, io mi contentava di ruminar fra me stesso, e di piangere alle volte dirottamente senza saper di che, e nello stesso modo di ridere: due cose che, se non sono poi seguitate da scritto nessuno, son tenute per mera pazzia, e lo sono; se partoriscono scritti, si chiamano Poesia, e lo sono.<sup>18</sup>

La vocazione alla poesia si precisa così non su di una semplice via di apprendistato letterario, ma nell'attrito complesso dell'esperienza, pronta a rivelarsi, come l'Alfieri ricorda nella *Vita*, alla lettura da parte del Caluso, a Lisbona nel '72, della mediocre, ma propizia ode del Guidi alla Fortuna (propizia per il suo tono grandioso e agonistico-eroico) che, trasportando il giovane ascoltatore «a un segno indicibile», in «un impeto veramente Febeo», in un «rapimento entusiastico per l'arte della poesia»<sup>19</sup>, avrebbe

<sup>16</sup> Pubblicata da L. Caretti in *Il 'fidato' Elia e altre note alfieriane*, Padova, Liviana Editrice, 1961, pp. 32-34.

<sup>17</sup> *Vita* cit., I, pp. 102-103.

<sup>18</sup> Ivi, p. 127.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 131-132.

chiarito a lui di esser nato per la poesia se ne avesse posseduto i mezzi tecnici espressivi.

Alla ricerca del possesso di questi mezzi (ma sempre sulla spinta non di un semplice esercizio astratto, bensì di elementi del suo animo e della sua interna dialettica culturale e spirituale ed anzi proprio nella fase di una crisi risolutiva) l'Alfieri si applicò, soprattutto al termine dei viaggi europei, che tanto avevano contribuito all'ampliamento del suo orizzonte culturale, della sua esperienza politica ed umana.

Applicatosi con maggiore regolarità (mentre componeva le prime tragedie: *Cleopatra*, *Filippo*, *Polinice*) al recupero di una cultura letteraria non ignorata, ma fino allora poco approfondita (lettura e studio dei classici italiani, studio del latino) e sentita da lui sempre più come preparazione necessaria alla sua espressione poetica e come impossessamento di una tradizione concreta di fronte alla sua formazione linguistica ibrida e alla sua cultura più dilettantesca e cosmopolitica, l'Alfieri (dopo avere alternato il soggiorno a Torino e la sua partecipazione alla nuova «Società Sampaolina» istituita dal conte G.E. Bava di Sampaolo a soggiorni a Cesana in Val di Susa, e poi, nel '76, a Firenze e Pisa) decise di fermarsi più stabilmente in Toscana per distaccarsi dal piccolo mondo torinese, malgrado le sue nuove aperture, culturalmente insufficienti per lui e pieno di tentazioni mondane, e per "italianizzare" sempre più il suo «conceit», per impadronirsi sempre meglio di una organica lingua italiana scritta e parlata secondo i modi vivi di quella toscanità che egli sempre vagheggiò e ammirò fino al suono e accento «soavissimo, e vibratissimo», fino ad esclamare, in un sonetto più tardo, proprio per la bellezza della lingua: «Deh, che non è tutto Toscana il mondo!»<sup>20</sup>. Si stabilì così nel '77 a Siena dove, alternando recite nel diletto «saloncino» accanto al Duomo a conversazioni con i suoi nuovi amici (primo fra tutti quel Francesco Gori Gandellini che divenne per lui l'esemplare raro dell'amico perfetto<sup>21</sup> e dell'uomo libero condannato a vivere in bassi tempi di servitù), portò avanti rapidamente la stesura di tragedie già ideate (*Agamennone* e *Oreste*), ideò e stese la *Virginia* e *La Congiura de' Pazzi*, accanto alla composizione del trattato *Della Tirannide* in cui, esponendovi con lucida passione le sue intuizioni politiche più ardenti e rivoluzionarie, di scrittore militante per la causa della libertà, egli maturò – passato alla fine del '77 a Firenze, dove rimarrà fino all'80 – la decisione di un definitivo abbandono del Piemonte, di una definitiva rottura dei suoi vincoli di «vassallo» di un re assoluto<sup>22</sup> ("spiemontizzarsi" e "disvassallarsi", come egli

<sup>20</sup> Son. 110, v. 1; in V. Alfieri, *Rime*, ed. crit. a c. di F. Maggini, Asti, Casa d'Alfieri, 1954, p. 96.

<sup>21</sup> Proprio per lui l'Alfieri nella *Vita* (ed. cit., I, p. 204) esalta il «santo legame della schietta amicizia», «bisogno di prima necessità», «reciproco sfogo delle umane debolezze», tanto più perciò rarissimo specie per un'indole «ritrosa e difficile e severa» come quella che l'Alfieri riconosceva a se stesso.

<sup>22</sup> Si ricordi che, secondo le leggi piemontesi, l'Alfieri in quanto nobile doveva chiedere al re, volta per volta, il permesso di recarsi e di prolungare i suoi soggiorni fuori del Piemonte e, in quanto suddito, doveva chiedergli l'autorizzazione di pubblicare le proprie opere.

dirà nella *Vita* con due dei suoi energici neologismi), di realizzare concretamente la sua condizione di uomo libero e di libero scrittore. Per ottenere ciò egli fece donazione di tutti i suoi beni (alcuni erano beni feudali) alla sorella Giulia, contessa di Cumiana, in cambio di una pensione assai inferiore al reddito di quei beni: un atto solenne ed emblematico che non può essere meschinamente svalutato nella considerazione delle laboriose trattative e delle successive contestazioni per ritocchi e pendenze di quella cessione, o nella spiegazione unica e meno eroica che di quella cessione e “spiemontizzazione” sarebbe stata vera causa la necessità dell’Alfieri di assicurarsi libertà di movimento per seguire l’oggetto del «degno amore» cui si era legato, appunto a Firenze, nella persona di Luisa di Stolberg-Gedern, contessa d’Albany, giovane moglie infelice dell’anziano Carlo Edoardo Stuart, pretendente al trono d’Inghilterra.

Del resto quel «degno amore», con cui l’Alfieri sentiva di aver definitivamente superato le tentazioni della dissipazione in avventure e passioni episodiche, avvilenti, delusive, costituiva pure un elemento e un momento essenziale della sua nuova situazione generale di serietà e severità, di concentrazione in idee, affetti, lavoro di supremo impegno e di alta nobiltà spirituale. La bellezza della donna, «ardente» e «gentile» (uno degli abbinamenti a contrasto tipici dell’aspirazione alfieriana a eccezionali incontri di tensione e tenerezza, di fierezza e mitezza, di alterezza e di umanità), amata sin nella singolare qualità fisica degli occhi «nerissimi» con un loro «dolce focoso», della capigliatura bionda, della carnagione «candidissima» (e insieme affascinante perché infelice ed anche per la sua stessa condizione regale che non mancava di attrarre l’antitirannico ma aristocraticissimo Alfieri) e le qualità del suo animo riconosciuto alto e sensibile (né importa poi che la d’Albany si dimostrasse, specie nella vecchiaia, spesso assai dura, assai attenta alle proprie fortune, né priva di certa volgarità che poté portarla a mal comprendere il fondo dell’uomo che aveva avuto compagno), provocarono nell’Alfieri un affetto profondo e duraturo, da lui sentito nell’alto valore dell’amore come incentivo nobilitante degli animi grandi e stimolo essenziale ad azioni e pensieri eroici e poetici. Ed egli riconobbe in esso un fattore essenziale della sua «letteraria libertà» che insieme rifiutava (secondo uno dei principi alfieriani paradossalmente consequenziari) la condizione del matrimonio e della procreazione di figli in tempi di tirannia.

Per salvare quel legame di affetto e la sua donna dalla gelosia e dalla violenza del vecchio marito abbrutito dall’alcool, l’Alfieri dové organizzarne la fuga prima in un monastero e poi a Roma presso l’ingenuo cognato, il cardinale di York, che a lungo si illuse sulla vera natura dei rapporti dei due amanti e permise al poeta – dopo un soggiorno a Napoli – di stabilirsi per vari anni a Roma (dall’81 all’83) accanto alla Stolberg. Fu questo uno dei periodi più felici della vita dell’Alfieri (e ne riparerò in relazione all’attività poetica culminata nel *Saul*, scritto appunto nell’82 a Roma), che ne rievocò nella *Vita* la singolare «bellezza»:

La villa Strozzi, posta alle Terme Diocleziane, mi avea prestato un delizioso ricovero. Le lunghe intere mattinate io ve le impiegava studiando, senza muovermi punto di casa se non se un'ora o due cavalcando per quelle solitudini immense che in quel circondario disabitato di Roma invitano a riflettere, piangere, e poetare. La sera scendeva nell'abitato, e ristorato dalle fatiche dello studio con l'amabile vista di quella per cui sola io esisteva e studiava, me ne ritornava poi contento al mio eremo, dove al più tardi all'undici della sera io era ritirato. Un soggiorno più gaio e più libero e più rurale, nel recinto d'una gran città, non si potea mai trovare; né il più confacente al mio umore, carattere ed occupazioni. Me ne ricorderò, e lo desidererò, finch'io viva.<sup>23</sup>

Né si dimentichi per questo fervido periodo il vantaggio, per il poeta, delle recite in salotti e teatrini privati (quello della Pizzelli Cuccovilla, dell'ambasciatore di Spagna, Grimaldi) e delle conversazioni con uomini come Alessandro Verri o il Monti, che ben avvertirono la grandezza delle sue tragedie (che nella primavera dell'83 venivano pubblicate dal tipografo Pazzini di Siena) come la personalità dell'uomo, e sin la sua eccezionale, virile bellezza, creando intorno a lui un alone di ammirazione e di simpatia, che il poeta stesso caldeggiava, non senza un certo impiego di qualità diplomatiche poco congeniali al suo temperamento (si fece ricevere in Arcadia dove fu nominato pastore col nome di Filacrio Eratristico, si fece ricevere dal papa tentando invano di fargli accettare la dedica del *Saul*) per conservarsi una situazione così propizia al suo amore per la d'Albany.

Tuttavia tanta singolare pieghevolezza, riscattata di fatto nelle opere di questo periodo e poi nella diffusione di un violento sonetto scritto nel 1777<sup>24</sup>, nonché nelle pagine umiliate e autocritiche della *Vita*, in cui esplode il risentimento alfieriano per aver dovuto fingere e avvilirsi («Io fui

<sup>23</sup> *Vita* cit., I, p. 237.

<sup>24</sup> Sonetto 16; in *Rime* cit., p. 14:

Vuota insalubre region, che stato  
ti vai nomando, aridi campi incolti;  
squallidi oppressi estenuati volti  
di popol rio codardo e insanguinato:

prepotente, e non libero senato  
di vili astuti in lucid'ostro involti;  
ricchi patrizj, e più che ricchi, stolti;  
prence, cui fa sciocchezza altrui beato:

città, non cittadini; augusti tempi,  
religion non già; leggi, che ingiuste  
ogni lustro cangiar vede, ma in peggio:

chiavi, che compre un dí schiudeano agli empi  
del ciel le porte, or per età vetuste:  
oh! se' tu Roma, o d'ogni vizio il seggio?

dunque allora e dissimulato, e vile, per forza d'amore»<sup>25)</sup> di fronte a quei «pretacchiuoli» della curia, a quei cardinali, a quel papa contro cui intanto scriveva roventi epigrammi<sup>26</sup>, non bastò a prolungare ancora una situazione così difficile: il cardinale di York aprì finalmente gli occhi e l'Alfieri fu invitato a lasciare Roma (partì il 4 maggio del 1783), inseguito da un coro di insulti di poeti cortigiani della curia romana, fra cui il Monti.

L'amarezza per il distacco dalla donna amata e per lo scandalo suscitato intorno a lei nella Roma ipocrita e bigotta, nonché quella per le accoglienze difidenti ed ostili di molti critici alla edizione senese delle tragedie, imprimono di nuovo un ritmo drammatico alle vicende biografiche dell'Alfieri che prova una nuova irrequietezza, un nuovo bisogno di agitati viaggi nell'Italia settentrionale ed in Francia, sfogando la sua «ira e malinconia» nei pellegrinaggi romantici alle tombe dei grandi poeti (a Ravenna visita quella di Dante, ad Arquà quella del Petrarca), nelle numerose rime di questo periodo, in duri epigrammi contro i critici, specie toscani, mentre insieme cercava invano consigli sullo «stile» dai letterati più illustri del tempo, Parini e Cesarotti, ricavandone solo la conclusione che lui solo poteva ritrovare «dove stesse il difetto» del suo stile tragico e «tentare di emendarlo» da sé con una lunga fatica di anni, che giungerà a compimento nella revisione delle tragedie pubblicate a Siena<sup>27</sup>, e delle successivamente composte, nella definitiva edizione parigina del Didot (1787-1789). Che è conferma della singolare novità alfieriana, mal comprensibile alla luce delle altre poetiche contemporanee, e delle più generali posizioni alfieriane, più in attrito e contrasto che non in accordo e adesione con uomini, idee, atteggiamenti del proprio tempo.

Intanto, mentre la d'Albany otteneva la separazione ufficiale dal marito e il permesso di lasciare Roma e stabilirsi a Martinsburg in Alsazia, l'Alfieri alternò soggiorni in Italia, a Siena (dove moriva il Gori Gandellini), a Pisa, e in Inghilterra con visite alla donna amata, finché alla fine del 1785 poté ricongiungersi stabilmente con lei, prima in Alsazia (continuando alacremente la composizione delle nuove tragedie: *Agide*, *Sofonisba*, *Mirra*, e l'Idea e stesura del *Bruto I*, *Bruto II*, della trame logodia *Abele*, la composizione del trattato *Del Principe e delle lettere*) poi a Parigi, dove visse dall'88 al

<sup>25)</sup> *Vita* cit., I, p. 234.

<sup>26</sup> Epigramma XIII; *Rime* cit., p. 183:

Il Papa è papa e re:

déssi abborrir per tre.

Epigramma X; ivi, p. 182:

Tutto rosso fuor che il viso,  
chi sarà quest'animale?

Molta feccia e poco sale  
l'han dagli uomini diviso...

È un cardinale.

<sup>27)</sup> Dopo il I volume con le prime quattro tragedie l'Alfieri pubblicò, ancora a Siena, un II volume con altre sei tragedie, sempre nell'83. Un III volume senese con altre quattro tragedie fu pubblicato nel 1785.

'92, attendendo assiduamente alle cure della ricordata edizione Didot delle tragedie (munito intanto del sussidio critico e autocritico dei *Pareri* sulle singole tragedie, sulla *Invenzione*, sulla *Sceneggiatura*, sullo *Stile* di tutte, e di lettere di discussione con i giudizi espressi dal Cesarotti e dal Calzabigi) e della edizione di Kehl delle rime, dei trattati e di altre opere minori. Tra queste prendeva posto un'ode, *Parigi sbastigliato*, in cui culminava un primo momento di partecipazione del poeta antitirannico alle iniziali fasi della grande Rivoluzione, che egli poteva sentire di aver in qualche modo preannunciato con la sua poesia e i suoi trattati politici, di cui aveva assecondato le speranze nelle ultime tragedie di libertà, i due *Bruti*, e nelle loro due dediche a George Washington e al «popolo italiano futuro» e persino nella lettera (in verità piuttosto ingenua) con cui aveva, il 14 maggio 1789, accompagnato l'invio del *Panegirico di Plinio a Trajano* a Luigi XVI, invitandolo a concedere spontaneamente al suo popolo quella libertà che invano Plinio avrebbe chiesto a Traiano. Mentre ancora nel '90, nelle stesse lettere alla madre, piamente preoccupata per le novità rivoluzionarie, egli si faceva sostanzialmente giustificatore dei «mali passaggeri, da cui ne potrà forse ridondare un bene durevole», di una «scossa troppo forte, perché le cose si possano arrestare così presto»:

[...] e si spera il gran bene per l'avvenire [...] qui massime i mali, e gli abusi del passato governo erano giunti a tal segno, che di necessità dovea accadere quel che abbiam visto, e anche peggio.<sup>28</sup>

Né è casuale il fatto che l'amicizia piú vera che l'Alfieri contrasse a Parigi (dove pur ebbe rapporti con vari scrittori come il Suard, il Beaumarchais ed altri incontrati soprattutto nel salotto letterario e mondano aperto dalla d'Albany nel suo palazzo di Rue de Bourgogne) fosse quella con André Chénier, a cui aveva dedicato un *Capitolo*, significativo per l'intreccio di idee politiche e letterarie alla luce della loro «unanimità» di sentimenti e di opinioni, dichiarata entusiasticamente dallo stesso poeta francese.

In effetti in quelle stesse posizioni comuni all'Alfieri e allo Chénier era implicito il progressivo «disinganno» che l'Alfieri provò di fronte agli sviluppi piú radicali della Rivoluzione e soprattutto di fronte alla fase del Terrore, che lo portò ad una crescente e totale opposizione antirivoluzionaria e antifrancese, ad una sdegnata identificazione del «mostruoso governo» rivoluzionario con una nuova forma di tirannide incompatibile con la sua intuizione di libertà da cui pure riconosceva esser derivata la spinta della stessa Rivoluzione francese:

Mi basterà sol di dirle, che quand'io che incenso la libertà da che sono al mondo, mi trovo esser divenuto contrario, non ai principj mai, ma all'intera esecuzione di

<sup>28</sup> Lettere del 22 dicembre 1789 e del 10 febbraio 1790; in *Epistolario* cit., pp. 24 e 27.

questo mostruoso governo che riunisce i mali di tutti, bisogna certamente o che non vi sia qui libertà affatto, o che io sia divenuto affatto un bue.<sup>29</sup>

Così scriveva il 16 giugno 1792 all'Albergati Capacelli poco prima di partire da Parigi (dopo un viaggio con la d'Albany in Inghilterra), come egli fece subito dopo la strage degli svizzeri del 10 agosto, incontrando all'uscita dalla città rischi e difficoltà drammaticamente narrati nella *Vita*.

L'Alfieri rientrava così definitivamente in Italia e, dopo un lungo viaggio, giungeva il 3 novembre a Firenze, dove avrebbe passato gli ultimi anni della sua vita nel luminosissimo palazzo Gianfigliazzi sul Lungarno Corsini, vicino a Ponte Santa Trinita, dove invano avrebbe poi cercato di visitarlo il giovane Foscolo, quando, sempre più rinchiuso in se stesso e nei suoi tempestosi sogni, fra la malinconia appesantita o scossa dallo «sciroccaccio» o dalla tramontana (il cui arrivo segnava, depresso o esaltato, in calce a molti dei suoi ultimi sonetti) e l'ira inacerbita dalle delusioni e dal dissenso assoluto con il suo tempo, fra la scontentezza e la ricerca di una saggezza confortata dal nuovo studio dei classici, paradigma supremo di una vita perduta e mitizzata (è l'epoca del tardivo studio del greco, delle traduzioni dai classici latini e greci, dell'emblematica creazione dell'«Ordine d'Omero»), egli si creò un costume di vita sempre più austero e solitario, impaziente di ogni rapporto convenzionale, di ogni socievolezza imposta dall'esterno, fermo in alcune rarissime amicizie (il Caluso lontano, gli ultimi superstiti della cerchia senese, qualche esule piemontese come Prospero Balbo o Cesare d'Azeglio, qualche altro aristocratico come Diomede Sorbello di Bourbon, nelle cui case continuò l'antico uso di recite private delle sue tragedie) e nell'amore per la d'Albany (non sostanzialmente incrinato da qualche vaga "distrazione" sensuale con donne rimaste misteriose), errabondo in lunghe cavalcate o passeggiate solitarie sui colli fiorentini, nel «vago Boboli» o alle Cascine, o tetramente concentrato nella solitudine di enormi chiese vuote, come lo ritrasse il Foscolo in una pagina del *Saggio sulla letteratura contemporanea in Italia* scritto per lo Hobhouse:

Negli ultimi anni alternò irascibilità orgogliosa e profonda malinconia, che l'affissero a vicenda tanto da renderlo appena responsabile delle sue azioni. Fu allora non di rado veduto l'Alfieri seduto nelle chiese tra il vespro e il tramonto, immobile e apparentemente rapito nell'ascoltare i salmi che i frati cantavano dietro lo schermo del coro; ma il modo della sua morte ci consente la congettura che non meditasse sulla religione, ma che cercasse quell'asilo per trovarvi la tranquillità solenne che sola prometteva temporaneo riposo dalle furie inesorabili che gli agitavano il cuore:

Due fere Donne, anzi due Furie atroci  
tor' non mi posso – ah! misero! – dal fianco:  
Ira e Malinconia.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Ivi, p. 79.

<sup>30</sup> U. Foscolo, *Saggi di letteratura italiana*, Parte II, ed. critica a cura di C. Foligno,

Interpretazione foscoliana dell'ultimo Alfieri assai pertinente a coglierne il centro personale più vero in mezzo alle contraddizioni non sempre ben dipanabili della sua meditazione sulla «immortal vita seconda»<sup>31</sup> (paradiso della gloria e degli uomini grandi più che precisa adesione a motivi di fede), sul culto cattolico («Alto, devoto, mistico, ingegnoso»<sup>32</sup>, ma da lui considerato piuttosto come errore “utile” ai più che non conforto sicuro per l'uomo d'eccezione), del suo rovello etico-politico che lo portava, nell'esaltato odio misogallico e antirivoluzionario congiunto, ad applaudire ai successi delle armi austriache e magari delle stesse bande sanfedistiche, dei tutori (ahimè!) dell'«ordine» e della «proprietà», e insieme a investire tutte le parti in contrasto con un pari giudizio di infamia («Infami al par dei vincitori i vinti»<sup>33</sup>), cercando anche di risolvere, nella forma comico-satirica delle *Commedie* politiche, un problema di libertà garantita da leggi e forme istituzionali che più profondamente poi mitizzava nella solenne forma di autoritratti del libero uomo e libero scrittore, sempre in dissenso e contestazione di ogni regime.

Ne derivava un'attività letteraria vasta e irrequieta (fra le *Satire*, il *Misogallo*, le ultime rime, le traduzioni, le sei commedie, la revisione e il completamento della *Vita*, scritta in prima stesura a Parigi nel '90), cui ormai mancava la forza profonda dell'ispirazione che aveva animato le tragedie, come l'Alfieri stesso dolorosamente aveva constatato da tempo parlando delle «ultime scintille di un vulcano presso a spegnersi»<sup>34</sup> e come ribadiva, con amara autoironia, nel congedo della *Vita*, 14 maggio 1803: quando, pur immaginando un'eventuale prosecuzione della sua vicenda vitale e proponendosi di dedicarla alla lima di traduzioni e di opere recenti, e poi alla traduzione del *De senectute* di Cicerone, salutava il lettore rimandandolo a un ipotetico nuovo incontro «quando io barboglio, sragionerò anche meglio, che fatto non ho in questo Capitolo Ultimo della mia agonizzante virilità»<sup>35</sup>.

In realtà da tempo egli si veniva preparando alla morte, che lo colse improvvisa poco dopo, l'8 ottobre del 1803.

Firenze, Le Monnier, 1958, p. 514.

<sup>31</sup> Son. 162, v. 6; *Rime* cit., p. 137.

<sup>32</sup> Son. 287, v. 1; ivi, p. 233.

<sup>33</sup> *Il Misogallo*, son. XLII, v. 14; in V. Alfieri, *Scritti politici e morali*, III, ed. critica a cura di C. Mazzotta, Asti, Casa d'Alfieri, 1984, p. 408.

<sup>34</sup> Stesura in prosa dell'*Alceste II*; cfr. V. Alfieri, *Alceste prima, Alceste seconda*, Testo definitivo e redazioni inedite, ed. critica a cura di C. Domenici e R. De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1985, p. 457 n. 2.

<sup>35</sup> *Vita* cit., I, p. 351.



## VITA INTERIORE: L'EPISTOLARIO

La vicenda vitale dell'Alfieri è già di per sé profonda prova della singolare e possente personalità alfieriana, della sua novità storica, della sua rappresentatività di una esperienza di crisi nell'ingorgo dello sviluppo e della crescente difficoltà della civiltà illuministica e dell'erompere (a vario livello di autenticità o di moda) di istanze preromantiche, che appunto nel *modus vivendi* e nell'opera poetica dell'Alfieri raggiungono la loro massima tensione e necessità. Donde l'appassionato amore dei romantici europei per la *Vita* alfieriana, spesso preferita alle tragedie per la sua esemplarità di un modo di vita nuovo, per quella forza di una personalità tutta "carattere" e tutta "natura", dotata di una resistenza invincibile di fronte al costume predominante, di una inconformabilità che tanto colpiva e attraeva il Leopardi. Il quale dell'Alfieri fece appunto l'esempio massimo di un tipo umano eroico e tutto "carattere", del grande scrittore originale perché libero e in "opposizione" permanente col tempo e i governi e che grande non può essere se non inclinato straordinariamente alle grandi azioni<sup>1</sup>, mentre ne aveva esaltato già prima le "sante" parole, i principi di assoluta intransigenza e dura severità, e la guerra mossa «in su la scena» «a' tiranni»<sup>2</sup>. E in zona risorgimentale il piemontese Ornato poteva parlare dell'Alfieri come del «nostro Padre», del nostro «santo», di fronte alla cui immagine, nell'anniversario della sua morte, aveva bruciato una gran quantità di «sonetti d'occasione, per messe, per nozze», associando così al culto per l'uomo eroico e fondatore del sentimento nazionale quello per il poeta e promotore di una nozione del letterato nemico di ogni letteratura frivola e commissionata<sup>3</sup>. E certo, pur tenendo conto dei caratteri esaltati di simili agiografie (che finirono poi per provoca-

<sup>1</sup> Si veda in particolare G. Leopardi, *Zibaldone*, in *Tutte le opere*, con introduzione e a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1969 (1989<sup>6</sup>), II, pp. 146, 633-634, 796-799, e il primo capitolo del *Parini, ovvero della gloria*. Ma molti altri pensieri dello *Zibaldone* e dell'epistolario andrebbero citati in proposito, come si dovrebbero (per capire la forza dell'eredità alfieriana nel grandissimo Leopardi, al di là di quanto essa fruttò nel Foscolo) illustrare i rapporti Alfieri-Leopardi in sede non solo etico-politica ed esistenziale, ma di poetica o di poesia (si pensi almeno al rapporto Mirra-Saffo), per i quali rinvio al mio saggio *Leopardi e la poesia del secondo Settecento* (1962), ora in *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1973, nuova ed. accresciuta ivi, 1982 (1989<sup>3</sup>), pp. 157-216, ed al mio volume *Lezioni leopardiane*, a cura di N. Bellucci, con la collaborazione di M. Dondero, Scandicci (FI), La Nuova Italia, 1994, specie il cap. IV.

<sup>2</sup> Cfr. *Ad Angelo Mai*, vv. 159-160; in *Tutte le opere* cit., I, p. 8.

<sup>3</sup> Cfr. la lettera a Luigi Provana del 20 ottobre 1812; in L. Ottolenghi, *Vita, studii e lettere inedite di Luigi Ornato*, Torino, Loescher, 1878, pp. 193-194.

re le immagini opposte di un Alfieri politico e non poeta), la più corretta interpretazione storica della personalità alfieriana non può non mettere in primo rilievo questa sua forza di rottura, questa sua energia di carattere, questa sua vissuta esperienza dell’“individuo” appassionato, in lotta istintiva con le idee e le convenzioni del proprio tempo e con ogni specie di conformismo, di moda, di tradizione passivamente accettata, di ogni credenza dogmatica, di ogni cultura livellante, così come, al fondo, di ogni limitazione delle sue esigenze autentiche di assoluta libertà.

E, d’altra parte, proprio a correggere il pericolo di trasformare il vigoroso volto umano dell’Alfieri in una maschera rigida e scolastica (usata magari, in vecchie pedagogie, in appoggio al culto del volontarismo: «volli, sempre volli, fortissimamente volli»), occorrerà insieme insistere sul fatto che l’energia alfieriana, radice essenziale della sua presenza storica e poetica, non è una forza astratta ed assurda, disumana, ma nasce nella concreta e ricca vita di una personalità forte e complessa, capace di moti umanissimi e sin delicati, pronta ad aprirsi anche a fantasie dolci e a sogni di saggezza e di calma, a malinconie non solo «orribili» ma invece, a volte, soavi e consolatrici.

Al centro, ripeto, una forza e una scelta aristocratica (o se si vuole, con il Goethe, arciaristocratica) di persone, di affetti, di idee a cui aderire con passione; ma su quella base, e nel cerchio di quella scelta, una vita sentimentale tutt’altro che monotona e rigida.

In tal senso documento essenziale, in una zona fra biografia e opera letteraria, che pure attrae elementi più autobiografici di opere letterarie come le *Satire* e le *Rime*, è l’epistolario, solo in tempi recenti giustamente valorizzato anche nelle sue qualità di prosa e di stile.

Si rileggono così la lettera al Bianchi da Colmar (29 novembre 1785) e si faccia attenzione non solo alla vicinanza a certi toni della *Vita*, che vennero preparati certo nelle lettere, ma a questa nitidezza poco colorita e così intensa, a questa viva immersione del possibile quadro paesistico in un senso di vita di sentimenti non eccezionale e pure poetico, calcolato per un tono medio, non per un pezzo di bravura, intriso nella stagione, nell’ora, nello scorrere del tempo e dell’attività del poeta. Una speciale aura poetica sale da questa lettera nel suo tono confidente e affettuoso, nel suo queto svolgersi fantastico nel senso del paesaggio e del tempo, nel sapore delle abitudini care di lavoro e delle fantasticerie sentimentali intorno ad alcuni affetti essenziali:

Amico carissimo. Appunto tornando da un piccolo viaggietto in cui accompagnai la Signora verso Parigi, dove sarà a quest’ora, ho ritrovato qui la sua carissima dei 13 corrente scritta di Montechiaro, che mi è pervenuta in 14 giorni; e spero che d’ora innanzi le mie le perverranno colla stessa diligenza, indirizzandole, come ho fatto l’ultima, per Basilea, e Torino. Le parlo di nuove lettere, e tacitamente quello abbastanza le dice, ch’io non posso venir costà per quest’inverno. Le ragioni sono: prima di tutte, il voler essere più vicino alla Signora; e qui lo son tanto, che il quarto, o quinto giorno la posso vedere, e due volte in settimana averne, e mandarle le nuove. Questa, presso un cor come il suo, son certo che mi vale per ogni altra

discolpa; ma vi aggiunga la infingardaggine mia, l'abitar quel luogo dove sono stato con essa, e dove ho ferra speranza di rivedervela; l'aver qui i miei libri, e scritti, e copista, e tutti i ferri dell'arte, in una casa molto allegra, ben esposta, ben comoda, e riparata, i cavalli in una ampia, e nitida stalla tutti insieme; il non udir mai pettigolezzi di nessuna specie; il non veder nessun curioso; l'essere lontano dalla città tre miglia, che è poco per averne le cose necessarie, e abbastanza per non averne le noje, le puzzle, i lastrichi, i rumori, gl'investigatori: tutte queste cose m'hanno risoluto a star qui. Glie ne ho annoverati i beni, ora glie ne dirò i mali. Il clima, che comincia a pungere; però fin ora non c'è neve affatto, ma piova assai, e vento, e di tempo in tempo del ghiaccio; pure da Settembre in qua, tre o quattro giorni soli non sono potuto uscire, e i cavalli invece escono ogni giorno; ma il buono verrà verso Natale: lo aspetto con intrepidezza. Inoltre son solo, e non ho con chi leggere, né parlare, e la gente che potrei trovare a Colmar, non mi sarebbe sollevo, ma noja. Dai pochi giorni che sono qui solo, già ho visto che mi ci avvezzo; ed ella sa quante volte ho desiderato d'essere in villa così, e che non ci sono mai stato per mancanza d'opportunità, e forse anche di coraggio. Ora che mi ci trovo, e che posso a mio bell'agio librarme il bene, ed il male, trovo nondimeno che il bene la vince, e spero d'avvezzarmici a segno di starci gran parte, se non tutta la vita. Ma non dico già sempre qui; ci dobbiamo ravvicinare, e rivedere, solamente che mutino le circostanze: e la villa in Italia, con comodi eguali, deve essere di gran lunga piú piacevole, che la villa in questi climi sconsacrati. Le dipingerò questa ove sono, che è pur lieta quanto lo comporta il paese. Ella s'imagini un piano immenso come quello di Pisa, che va dal Mezzogiorno a Settentrione, in mezzo di cui passa il bellissimo fiume Reno, che farà sei Arbie almeno. Da Levante, e da Ponente, una catena di monti poco piú alti di quelli dei Bagni a Pisa; ma quelli di Ponente massime, alle falde de' quali io sto, son tutti colti: vigne fino a mezzo colle, poi selve dietro fino alla cima, parte di castagni, parte d'abeti. Il piano da questi monti agli altri col Reno in mezzo, dove piú, dove men largo, è sempre almeno di dieci miglia, sicché i monti di Levante che mi stanno in faccia, e son piú alti, e tengon dell'alpe, bastano per riposar l'occhio da quell'immenso piano, ma non sono presso abbastanza per rattristarla col loro orrore. La casa è posta in alto non piú che quella del Testa sul monte di Pisa andando a Lucca; ma questa piccolissima rialzatura basta per darle vista speditissima su tutto il piano, e vedo cogli occhi il Vieux Brissac, che è di là dal Reno, come si vede Siena da Montechiaro, essendoci però almeno 15 miglia italiane. Lateralmente ho dei piccolissimi colli tutti vigneti, e gradatamente dietro il colle s'innalza, e finisce in selva. La casa, che qui si chiama Castello, è isolata, lontana un ottavo di miglio da un borghetto, che le resta al fianco e nascosto: onde colla sua umile miseria non dà noja all'occhio, e non volendo, non ci si passa per aver accesso al Castello. La stalla è una casetta a parte, cinquanta passi sotto al castello: sta sotto l'occhio, ma non dà impaccio. L'interno della casa è non grande, ma sufficiente: pulito all'eccesso, lietissimo, e mercè le stufe caldissimo. Io adesso le scrivo da una toretta, che ce n'è due agli angoli anteriori del Castello; in essa c'è tre finestre, e una stufetta, ed è chiara come una lanterna, e calda a segno, che ora le scrivo con una finestra aperta. La vita che fo, è questa: mi sveglio prima delle sei; piglio la lampada, e leggo, e scrivo in letto fino alle dieci. Alzato, chiamo il Segretario, e rivedo il Sallustio e le Tragedie, che son quasi finite di ricopiare. Così sto fino a mezzo giorno senza uscir di camera. Poi vo fare una colazioncella, poi in stalla, e a cavallo e in biroccio a far l'ozioso fino alle 4. Torno, mi do una pettinata ai pochi

capelli che mi son lasciato, che sono anch'io scodato adesso per maggior comodo, e poi pranzo; mi rrimetto al caminetto, penso agli amici, scrivo alla Signora, leggo qualche libro di poca applicazione; alle otto, e prima, torno in stalla a vederli mangiare, parlo col buon Cavalier Achille, bado alla casa, ragiono col Giannino della biada, del fieno ecc., e alle nove sono a letto.

In questa uniformità di vita passo i miei giorni, e non desidero però nessun piacere, né romore della città: altro non desidero, che la Signora, e poi lei, e la Teresina, e l'abate di Torino; e quel nostro unico, e grande, cui non posso desiderar più, per l'impossibilità di rivederlo mai. Ma sto con lui spesso, e vo leggendo di quei suoi scritti, e in questa mia solitudine, in cui spero che mi tornerà l'ingegno, e che mi si ripurgherà il cuore, che sempre le città, e il mondo lo guastano, in questa mia solitudine certo verrà il giorno, che pensando dell'amico, potrò fare per lui qualche composizione, che non sia indegna né di lui, né di me.

Ecco finisco questa mia lunga lettera, in cui se io sono stato minuto oltre il solito, e forse oltre il dovere, me lo perdoneranno lor signori: l'ho fatto, perché giudicando di loro da me, so quanto è dolce il saper degli amici lontani anche le più minime cose. Son tutto loro. S'mino, e m'mino, e mi scrivano. Ci rivedremo certo un giorno, e ne passeremo, spero, parecchi, e forse degli anni, insieme.<sup>4</sup>

Come i paesaggi così gli affetti, le relazioni sentimentali vivono in questo continuo impasto di quotidiano bonario e di fermenti più vigorosi, d'agio autobiografico e di ritmo di vita intima, ed alla squisita misura settecentesca («Padron Colendissimo») un po' rigida e un po' festosa, ma spesso troppo accademica o troppo bernesca, aggiungono una misura intima riguardosa, pudica, che dà risalto alle espressioni affettuose, alle confessioni più intime. Qui affetti, senso della società e della solitudine sono contenuti senza rigidezza in una sfera nativa e in una misura estremamente educata e insieme semplice, ove convenienza e passione perdonano le loro punte frivole o brutali e una serietà, una sicurezza virile preparano toni piani e densi, in cui poi erompono, con maggior forza, le rare espressioni dell'animo profondo, del dolore di solitudine, del senso della morte, dello sdegno contro i tempi bassi, del bisogno di valori intatti, di relazioni sentimentali che salvino dalla solitudine in cui il poeta si rinchiude contro la mediocrità e la viltà.

Sono soprattutto indicative, per questa zona una volta meno calcolata negli studi alfieriani, le numerose lettere (il gruppo più compatto e più bello di tutto l'epistolario) dirette ai senesi Mario Bianchi e Teresa Regoli Mocenni (la madre di Quirina, la «donna gentile» del Foscolo), scritte fra il 1784 e il 1796.

Così sono esemplari le lettere alla madre, tenere e rispettose, con un tono squisito di condiscendenza amorevole che frena qualche desiderio di scatto e di rimprovero sino a fingere, per pietà filiale, un atteggiamento religioso non suo<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> *Epistolario* cit., I, pp. 312-315.

<sup>5</sup> «Ella mi domanda s'io ho buon direttore; veramente non voglio peccar d'ipocrisia col dirle ch'io abbia dei lunghi e spessissimi abboccamenti con esso; ma pure nelle occorrenze conosco, e tratto un Capuccino di nazione Corso, che è uomo di santa ed esemplarissima

Ecco nella direzione di una misura squisita e d'una rara maturità sentimentale, nel giro perfetto d'una soluzione umana e stilistica di una difficile situazione, la lettera ad Alba Corner Vendramin:

Scrivere per affliggerla non ho il coraggio, né la durezza; per ingannarla non ho viltà; per consolarla, o lusingarla poco mi amerebbe e meno mi stimerebbe ella stessa se io lo potessi fare.

Che le posso dunque io dire altro, se non che da sei anni in qua ella è la donna sola ch'io sia stato costretto a fuggire; e che m'abbia lasciato sorger il pensiero ch'altra donna esistesse al mondo che la mia. Ogni mia espressione oltre questa le parrà, e sarebbe, insipida e fredda, e nojosa per lei. Finisco dunque con assicurarla, ch'io non confondo lei con nessuna altra donna, e che mi rimarrà bene in capo sempre la rara serie delle sue amabili qualità. La vedrò al teatro; ma dovendo io partire domattina per tempo, non ci potrò star tardissimo, stante che da due notti quasi non dormo per il gran romore che c'è in questa maledetta locanda. Se non al teatro la vedrò prima al caffè; cercherò insomma di lei, e sarà pensier mio il trovarla.<sup>6</sup>

Ma, ripeto, sono soprattutto indicative, per questa zona meno esplorata dagli studi alfieriani, le numerose lettere ai ricordati amici senesi.

C'è in queste una continuità di tono nell'agio di una amicizia divenuta cara abitudine, impiantata su di una gradevole somiglianza di situazione sentimentale, e quasi su di un mito nostalgico, Siena, e su di un legame al ricordo dell'amico più amato, al saggio e sensibile Francesco Gori Gandellini: il destinatario della dedica della *Congiura de' Pazzi*, l'eroe del dialogo *La Virtù sconosciuta*, ma più ancora, in queste lettere e in questo tono più familiare, e non meno intenso, il «Checco», l'amico disceso precocemente nella tomba quasi per un disdegno dei tempi e legato, nel ricordo, alla comprensione e al gusto di essenziali elementi della vita di uomini «bennati»: amore, amicizia, paesaggi, poesia. Sí che, in una lettera pisana dell'8 luglio '85 al Bianchi, il chiaro suono di elegia, di malinconia pensosa e tenera (ma non della tenerezza pindemontiana o bertoliana) porta ad avvii poetici su questo tema dell'amico scomparso, della ricordanza triste, dolce e non disperata che sorregge così bene il ritratto dell'Alfieri delle *Rime* e arricchisce l'*humus* sentimentale da cui nascono alcune grandi figure delle stesse tragedie nei loro momenti più stanchi e abbandonati:

Amico Carissimo. Grazie al cielo, qui è piovuto, e piove tuttavia, talché il tempo è moltissimo rinfrescato, e fin ora non mi posso dolere del caldo di Pisa: ed i giorni che è stato il più, l'ho sentito assai meno che in Firenze; c'è quel Maestrale periodico, che non manca all'undici mattina, e rattempra maravigliosamente l'ardor del Sole. La mattina, e sere, poi è freddo adirittura, ed io non ho lasciato ancora mai

vita» (Parigi, 27 gennaio 1791). *Epistolario* cit., II, p. 53.

<sup>6</sup> *Epistolario* cit., III, p. 182 (la lettera, di cui non possediamo l'autografo, fu probabilmente scritta a Venezia tra il 3 e il 16 giugno 1783).

l'abito di panno. Fo la mia solita vita, d'alzare alle 4, e godo moltissimo di quella vista di campagna al levar del Sole: cosa, credo, che a lei, fuorché per la coppiola, non succede mai. Sto tuttavia sulle mosse per andar a Lucca, e a' Bagni, ma non mi so muovere, e credo che non ci andero: neppure a Livorno ho il coraggio d'andare, dove vorrei vedere quella nave del Re; e noti che ogni giorno fo 15, o 20 miglia a cavallo, ma torno a casa: son uomo, o per dir meglio bestia d'abitudine, e non la posso rompere se non col farmi violenza. Vorrei esser con loro, e non vorrei lasciare queste mie bestie, che sono insomma il mio unico sollievo, e ora che cavalco tante ore piú, ci ho preso piú affetto. Ce ne andiamo io, e il Cavaliere soletti la mattina, e poi la sera in biroccio: alcune volte alla commedia, altre ai Bagni da quella Genovese malata, e fra giorno dormo assai, leggo poco, e correggo le Tragedie; sono all'*Ottavia* ora, e mi restan delle stampate quelle tre ultime sole. Penso spessissimo a Checco nelle mie passeggiate mattutine, e dico: questo luogo gli piacerebbe, questa città, questo fiume; e poi piango, e poi leggo il Petrarca, che ho sempre in tasca; penso alla Donna mia, e ripiango, e cosí tiro innanzi, e desidero la morte, e mi spiace di non aver ragioni per darmela: e in quel mezzo di stato dolente, e non disperato, ho l'anima morta, e il cuore sepolto, e non riconosco me stesso.<sup>7</sup>

Che è oltre tutto un avvio importantissimo di prosa preromantica, valida quanto quella del furore e del piglio rivoluzionario della *Tirannide* o del *Principe e delle Lettere*; così come la malinconia di questa pagina sofferta, limpida, attenta, non è meno disponibile per la poesia delle malinconie terribili di cui ci parla la *Vita*.

In quelle lettere, da contesti sempre ariosi e poco tesi, si staccano inaspettate mosse festose e nostalgiche, rapidamente abbandonate per paura di eccesso. Come poi da pagine piene di descrizioni appena accennate di gite, di lavoro, di rappresentazioni o di incombenze per librai e per dolcieri, salgono ricordi piú teneri, scatti di umori e, piú in profondo, le espressioni piú vive del suo sostanziale male di vivere, della sua insopportanza dei limiti posti dalla vita, pure amata nelle sue offerte meno vistose, piú elementari ed eterne.

Cosí, quando in una lettera del 25 maggio 1785 rompe un seguito di notizie con righe rapide e di estrema semplicità («Sto bene; son tristissimo, e solo nel mondo»<sup>8</sup>), o quando, in quest'aria di intesa di fini amanti, in uno stile di idillio domestico robusto e affettuoso, in cui ogni eco profonda si allarga con maggiore efficacia, leggiamo frasi come queste del 9 aprile 1786:

[...] e mi si arriccianno i capegli sempre ch'io penso al pericolo che si corre quando si vive in altri come facciam noi; ma anche cosí prezioso, e unico dono della Natura di poter vivere amando riamato, non si può mai mai comprar caro abbastanza: e guai a chi non lo sente [...]<sup>9</sup>

o del 20 dicembre '84:

<sup>7</sup> *Epistolario* cit., I, pp. 289-290.

<sup>8</sup> Ivi, p. 275.

<sup>9</sup> Ivi, p. 323.

Non le dico altro, perché sto troppo addolorato, e solo nel mondo; mi saluti la Teresina caramente; e beato lei che ogni giorno può pur vederla, e contarle i suoi guai, e sentire i suoi. Sola dolcezza nella vita: il resto è morir continuo.<sup>10</sup>

si ha la conferma di una intensità sentimentale di rara potenza e di rara sincerità, in cui il mondo poetico alfieriano trova le sue radici più sicure con i suoi furori libertari, con la sua poesia dell'urto titanico ed eroico e con quella robusta mestizia che permea i suoi versi anche quando appaiono troppo recitati, senza spazio di sogno, in un parossismo di ardore, gelato in gesti statuari. Una densa zona di fermenti, di strati soavi e tristi, rudi e immediati, di elegia e di idillio legati ad un tono di esperienza di uomo nato per la poesia, non per la retorica, nutrì la più alta espressione alfieriana e i motivi illustri dell'angoscia e dell'amore nascono irrigati da questa vena più segreta e in questo terreno fecondo. Come, nella sua trasformazione da motivo vitale in motivo lirico, si conferma l'originalità del bisogno alfieriano dell'amore di fronte alla morte e alla solitudine, su cui insistono con tanta chiarezza le lettere per la morte del Gori Gandellini e per la morte del Bianchi. Si leggano queste frasi in occasione della morte del Gori, essenziali per capire la solitudine alfieriana così desolata e bisognosa di conforto nel campo degli affetti:

Oh Dio, io non so quello che mi dica, né faccia: sempre lo vedo, e gli parlo, e ogni sua minima parola, e pensiere, e atto mi torna in mente, e mi dà delle continue, e dolorosissime pugnalate nel core. Perdo una cosa che non si trova mai più: un amico vero, buono, ingegnoso, disinteressato, e caldissimo. Il mondo perfido non li dà questi tali, né ve li cerco. Oh Dio, se non mi restasse un'altra cosa, che riunisce tutte le mie speranze, affetti, e disegni, io certo non vorrei sopravvivere: che di tutte le cose del mondo sono sazio, e nessun'altra dolcezza vi può essere nella vita che lo sfogo sicuro, e intero del core, reciproco, e continuo [...].<sup>11</sup>

E nella lettera del 15 novembre 1796, per la morte del Bianchi, la simpatia e la semplicità con cui l'Alfieri si avvicina all'animo della povera Teresa e la sua sincera commozione vengono superate in intensità dal personale orrore al pensiero della morte che spezza gli affetti (dirà il Leopardi alla natura: «Come potesti / far necessario in noi / tanto dolor, che sopravviva amando / al mortale il mortal?»<sup>12</sup>):

Signora Teresa Padrona Stimatissima. Il lungo silenzio mi faceva più tremar che sperare. Onde neppure mi ardiva domandare le nuove, sapendo che le speranze eran nulle. Quindi è ch'io non ho saputo la fatal nuova che dalla di lei lettera ricevuta stamane. Altrimenti non avrei aspettato adesso a scriverle; non dirò per consolarla, che questo è impossibile, ma per accertarla del dolor mio, che è quanto possa mai

<sup>10</sup> Ivi, p. 206.

<sup>11</sup> Lettera a Mario Bianchi e Teresa Mocenni del 17 settembre 1784; ivi, p. 190.

<sup>12</sup> *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, vv. 104-107; in *Tutte le opere* cit., I, p. 37.

essere per una persona con chi da tanto tempo non conviveva. Ma ella, Signora Teresa, mi fa veramente pietà piú assai che l'estinto, i di cui patimenti son finiti. La sua lettera mi strappa il core. Sento tutto l'orrore d'uno stato ch'io rabbividisco solo in pensare che può essere il mio una volta. Ed oh quanto sarebbe peggiore per me, che vivo isolato da tutti, in terra straniera ed inospita, chiuso in me stesso, in me solo. Oh Dio! Spero di non restar l'ultimo; ma per altra parte posso io desiderare alla parte migliore di me stesso, uno stato ch'io non avrei il coraggio di sopportar mai? Son cose terribili; ci penso spessissimo, ci scrivo qualche volta su dei versacci, per isfogo dell'animo; ma non mi avezzo mai né al pensiero di rimanere solo, né a quel di lasciar sola la donna mia, che anch'essa per le stesse ragioni sarebbe tanto piú infelice di quel che ora sia lei, Signora Teresa, in questo orribile momento. Se lo lasci dire: a lei restano altri legami in questo mondo: ella ha una patria, una famiglia, degli amici comuni con chi parlare e piangere il desiderato amico; e piú d'ogni cosa ella è madre, e questo è legame che dee prestar gran coraggio al soffrire, e dar col tempo dei massimi sollievi al dolore. Sicché ella vede, che noi saremmo piú assai infelici di lei in un simile caso. Ma ciò che le giova? Lo so che non giova; né altro le può giovare per ora che il parlare di Mario, e lo sfogo del pianto. Se l'uno e l'altro le piace di fare per lettera, con chi certamente la compatisce dall'intimo cuore, non tema di nojarmi, e mi scriva le pagine intere; se io sarò scarso di parole nel rispondere, non lo sarò certamente di lagrime nel legger le sue: il che per l'appunto ora mi avvenne nel ricever la lettera. Ed oppresso dal di lei dolore, e dalla possibilità del nostro consimile, finisco per ora. Si ricordi ch'ella ha degli amici e dei figli.<sup>13</sup>

E non solo la complessa ed essenziale geografia sentimentale dell'Alfieri nella sua vocazione poetica, nella sua destinazione letteraria già avviata chiaramente in queste lettere, che sono ben lungi dal costituire un rozzo materiale biografico, viene scavata e ripulita dalla mano di gesso retorico buttatoci sopra da una tradizione generosa ma deformante; non solo si rilevano nella loro origine piú delicata e sicura i motivi essenziali della solitudine desolata e dell'amore come disperato e caldo tentativo di uscire dalla solitudine, di varcare il silenzio che circonda l'individuo; ma assumono maggior valore, nel clima delle lettere, alcune affermazioni di irrazionalismo antiilluministico estremamente interessanti per il dramma dell'Alfieri dentro una cultura inadeguata per la sua prospettiva e teso verso una giustificazione diversa, che in lui rimase solo potentemente sentimentale e poetica. Ed anche queste affermazioni importanti per la sua rivolta contro la «filosofia dei lumi» (quell'illuminismo razionalistico e sensistico da cui pure mutuò tanti motivi, violentandoli in un senso ben lontano dalla media sistemazione culturale illuministica e dalle stesse loro linee piú profonde e decisive per la storia degli uomini) sono tanto piú vive proprio per la loro nascita non da una posizione dottrinaria o da una polemica comunque libresca, ma da una immediata freschezza di risentimento istintivo e, nelle lettere, dentro contesti semplici, piani, di conversazione confidenziale: sempre cioè nel cerchio di intatta originalità sentimentale che ci assicurano le lettere.

<sup>13</sup> *Epistolario* cit., II, pp. 191-192.

Così, in una lettera al Bianchi del 31 gennaio 1785, a proposito del giudizio in poesia (tema così dibattuto fra illuministi classicisti e preromantici e così centrale nel periodo romantico), ecco una di queste improvvise esclamazioni che non si riducono, come significato storico, al semplice scatto istintivo da cui pure nascono: «Mi farà vero piacere la Signora Teresina a dirmi tutto quello che le sarà passato per la mente nel rileggere le Tragedie ultime: sì in bene, che in male. L'avrà caro assai; e chi sa ch'io da una Donna che sente non cavi più lumi assai, che da professori che hanno il cuor col pelo? Anzi, non c'è dubbio: buon senso, e core fanno i giudici nelle cose passionete»<sup>14</sup>. E su questa via della vittoria del sentimentalismo in esperienze concrete e continue, in una lettera alla Mocenni, dopo la morte del Bianchi (10 dicembre 1796), l'Alfieri scriveva delle frasi sul valore della credenza nell'immortalità in funzione del sentimento e della vita che costituiscono una viva introduzione ad una discussione romantica sulla morte e sulle illusioni, scritta da un sensista tormentato e scontento («Veder, toccare, udire, gustar, sentire; / tanto, e non più, ne diè Natura avara»<sup>15</sup>):

Signora Teresa amatissima. Ricevo in questo punto la sua. Appena ho il tempo di scriverle due versi, perché la posta riparte oggi, e ho la Signora con una grave flussione di denti, il che mi lascia poco tempo. Tuttavia le voglio subito dire, che abbiamo letta la sua lunga lettera tutti due insieme al camminetto, e non l'abbiamo trovata niente lunga, perché il suo dolore è vero, è grande ed è semplice. Ci abbiamo pianto tutti due moltissimo. Son persuaso che per lei tanto è un piccolo sollievo il dare sfogo al suo cuore, e l'esser convinta che noi ci prendiamo la massima parte del suo patimento. Ma è cosa terribile il non potervi apportare rimedio, né vero sollievo. Ho visto il Vittorino, l'ho trovato cresciuto e abbellito; ci metta quanto potrà più affetto in questo ragazzo; ha la faccia di voler esser buono, e le dovrebbe col tempo dar qualche consolazione. Tutto quello ch'ella mi ha raccontato particolareggiando su la malattia dell'amico, mi ha vivissimamente commosso, e sono sturbato troppo per potere scrivere senza far male a chi sta peggio di me. Troppe cose avrei da dire; ed una volta ci rivedremo, e se ne parlerà più a lungo. Alcune opinioni son più utili, e soddisfano più il cor ben fatto, che altre. Per esempio, giova assai più alla fantasia, e all'affetto, il credere che il nostro Mario sia col Candido, e col Gori, e che stiano parlando e pensando di noi, e che li rivedremo una volta, che non di crederli tutti un pugno di cenere. Se tal credenza ripugna alla fisica, e all'evidenza gelida matematica, non è perciò da disprezzarsi: il primo pregio dell'uomo è il sentire; e le scienze insegnano a non sentire. Viva dunque l'ignoranza e la poesia, per quanto esse possono stare insieme: imaginiamo, e crediamo l'imaginato per vero: l'uomo vive d'amore, l'amore lo fa Dio; che Dio chiamo io l'uomo vivissimamente sentente; e Cani chiamo, o Francesi, che è lo stesso, i gelati Filosofisti, che da null'altro son mossi, fuorché dal due e due son quattro. Son tutto Suo.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> *Epistolario* cit., I, pp. 222-223.

<sup>15</sup> Son. 17, vv. 9-10; *Rime* cit., p. 15.

<sup>16</sup> *Epistolario* cit., II, pp. 197-198.

Nell'ultima parte dell'epistolario, se prevale il tono acre e sdegnoso (in cui dignità e involuzione sentimentale nei riguardi della Rivoluzione francese, novità dell'esigenza nazionale e della concretezza costituzionale, insieme al fiere senile della xenofobia, lo rendevano insieme attuale e reazionario) come nelle lettere alla *Plebe* francese, al nipote Colli, al Lagrange ecc., cresce però anche un tono di saggezza in contatto con il "nuovo" Montaigne, l'abate di Caluso, e in un chiudersi della vita intorno allo studio e all'agio domestico difesi tenacemente contro ogni intrusione, intorno ad affetti essenziali gelosamente custoditi anche contro ogni retorica. In mezzo a discussioni culturali spesso bizzarre (il novizio in lettere greche!) e a riflessioni tecniche, si fan luce intuizioni sulla poesia e sulla natura del letterato che si aggiungono e spesso correggono le pagine programmatiche del *Principe e delle Lettere*, e che, se nascono più svaghe e staccate, risentono anche di un'esperienza più concreta proprio fra vita e letteratura. Come nella lettera del 25 novembre 1799 al Caluso, in cui, in forme ancor vecchie e classicistiche, l'Alfieri veniva a proclamare la libertà della poesia nel suo esprimere bene, nel suo "divinizzare" ogni contenuto in quanto poesia, creazione artistica, e nell'alta libertà dello scrittore. Poesia figlia di libertà, e «del forte sentir più forte figlia»<sup>17</sup>, ma essa stessa libera e regina del mondo.

Del resto non vi voglio poi vedere così spaventato dell'impresa del lodar degna-mente la Principessa. Ancorché essa non abbia fatto, o scritto cosa che la possa far viver da sé, basta che le lodi, o gli scritti parlanti di lei siano ottimi, ella vivrà in essi. Il Petrarca avrebbe eternato la sua gatta, se ne avesse voluto scrivere, quanto la sua Laura. Meglio di me voi sapete che τοῦτο γάρ ἀγανάκτων φωνᾷεν ἐρπει, εἰ τις εὖ εἴποι τι.<sup>18</sup>

O troviamo altre intuizioni e affermazioni sulla relazione fra letteratura e vita che arricchiscono intimamente il ritratto illustre del letterato *naturaliter* indipendente, anticortigiano, anticonformista, vivo nella lotta fra bene e male, e che legano quella figura sdegnosa e solitaria

Uom, di sensi, e di cor, libero nato,  
fa di sé tosto indubbiabil mostra.<sup>19</sup>

non ad una borria astratta, ma ad una vita poetica e pura, ad una vita di affetti essenziali, fuori della vanità e della retorica, vissuta di fronte al pensiero della morte, a quel gusto e a quella sofferenza della vita tanto sinceramente espressi in queste lettere. Ed un'ultima citazione da una lettera del 21 aprile 1800 all'abate di Caluso conferma bene questa impressione di una vita intensa e meditata dell'uomo consapevole dei termini essenziali della sua esperienza matura, senza illusioni e senza disperazioni:

<sup>17</sup> Son. 281, v. 9; *Rime* cit., p. 229.

<sup>18</sup> *Epistolario* cit., III, pp. 41-42.

<sup>19</sup> Son. 288, vv. 1-2; *Rime* cit., p. 234.

Amico Carissimo. Ricevo stamane lunedí la vostra dei 16 corrente; e benché mi abbia cavato per ora dalla dolce persuasione in cui mi stava di rivedervi presto, pure mi ha fatto un sommo piacere, svelandomi la cagione dell'altra lettera, e togliendomi ogni sollecitudine che vi fosse accaduta, o stesse per accadervi alcuna cosa disastrosa, o spiacevole. Ma insomma ora che ho visto quel che è, mi sono acque-tato, ed ho accresciuto, se pure era possibile, la mia stima ed il mio affetto per voi, ammirando e venerando il vostro contegno fraterno veramente, e di vero savio, che lascia il torto agli altri, e reputa per somma felicità e ricchezza la somma quiete e tranquillità dell'animo. I veri Letterati, che non fanno bottega del loro sapere, son veramente i Re di questo mondo, e le gerarchie ed i Santi dell'altro. Lo studio, ed i libri, e le dolcezze domestiche, aspettando la morte, sono veramente le sole cose che meritino d'essere considerate dall'uomo, quando ha sfogata la gioventú.<sup>20</sup>

Una frase che riassume tutta una vita di uomo e di letterato tra la “gioventú sfogata” e l’attesa della morte, sicuro nella sua dignità di uomo libero, non di mestierante, “re e santo”. E nel tono una calma di distacco senza gelo, di saggezza appena increspata dalla parola «morte», mossa dalla bellissima espressione finale, avvivata dalla leggera mescolanza di ironia e diieraticità nell'accenno ai letterati “re e santi”<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> *Epistolario* cit., III, pp. 67-68.

<sup>21</sup> Per un piú lungo esame dell'epistolario rinvio al mio saggio *Le lettere dell'Alfieri* (1947), ampliato come introduzione a V. Alfieri, *Giornali e lettere scelte*, a cura di W. Binni, Torino, Einaudi, 1949, piú volte ripubblicato.



## POSIZIONE STORICA E POLITICA

Se la personalità alfieriana è dunque tutt'altro che rigida e disumana, la radice dell'atteggiamento vitale, della intuizione esistenziale, storica, politica e della grande poesia dell'Alfieri è costituita da un impeto profondo di rottura, di protesta, di agonismo eroico che non trova equivalenti nelle posizioni di fondo di un Goldoni, di un Parini, e degli stessi preromantici che pur ben mostrano come la presenza alfieriana non sia priva di rapporti col muoversi più vasto di tutta una civiltà e di tutta una letteratura.

Accesa dalla consonanza con il coraggio morale e intellettuale dell'illuminismo nelle sue versioni più radicali, la passione alfieriana supera di fatto quella consonanza anche là dove il grande illuminismo si estrinsecava nel culto dei forti sentimenti, vagheggiava miti eroici e appoggiava lo svolgimento di sensismo in sentimentalismo, di una poetica classicistica di decoro e ragionevolezza utilitaristica in un senso della poesia che ha sempre, come diceva Diderot, «quelque chose d'enorme et de barbare».

La passione dell'Alfieri, la sua decisa attrazione per il «forte sentire» superiore ad ogni equilibrio di natura-ragione, di piacere-virtù, si muove piuttosto sulle onde crescenti dello sviluppo e della crisi dell'illuminismo, al di là dei suoi cerchi più armonici, verso l'accentuazione preromantica del sentimento o sin nell'esaltazione dell'entusiasmo irrazionale o antirazionalistico, segnando così potentemente insieme un aspetto della crisi dell'illuminismo in ciò che esso poteva ancora avere di più “razionalistico” e decurtante rispetto alla integralità dell'uomo nelle sue forze fantastiche e sentimentali, e una interpretazione drammatica del preromanticismo che da quella crisi si veniva variamente svolgendo, in una interpretazione che, ripeto, supera la condizione media del preromanticismo italiano e apre la via al vero e proprio romanticismo più intenso.

Al centro di tutte le posizioni alfieriane, dai modi di atteggiarsi della sua vita sentimentale all'impostazione politica alla poetica e al concreto fare politico, risalta un'energica spinta individualistico-eroica, che presuppone il sentimento dolente di una situazione storica ed esistenziale limitativa e oppressiva, e che sfocia in moti di possente pessimismo nell'amarissima riconoscatazione del divario incolmabile fra le esigenze, gli ideali dell'individuo superiore e i limiti della realtà in tutti i suoi aspetti e livelli.

Tale diagramma eroico-pessimistico trova la sua espressione suprema nello stesso diagramma concreto della tragedia alfieriana, ed è essenziale a comprendere tutta la critica posizione alfieriana nella sua origine, nei suoi sviluppi, nelle sue varie realizzazioni.

È essenziale anzitutto a comprendere la formidabile presenza alfieriana nel secondo Settecento in cui essa, alimentata dall'attrito con vari elementi e presenze personali di quel tempo, fortemente spicca, appanna le luci minori di altre opere e di altre personalità, rappresenta la sintesi dinamica ed aperta (da lì comincia la storia stessa del grande primo Ottocento, la storia di Foscolo e di Leopardi) dell'affermazione e crisi dell'illuminismo e dell'inquieta problematica preromantica.

Lo svolgimento di sensismo in sentimentalismo, del senso equilibrato di natura-ragione, piacere-virtù in dolorosa rivolta del «forte sentire»<sup>1</sup> contro gli stessi limiti dell'avarizia della natura e dei sensi («Veder, toccare, udir, gustar, sentire; / tanto, e non più, ne diè Natura avara»<sup>2</sup>), contro i limiti della gelida aritmetica razionalistica («i gelati Filosofisti, che da null'altro son mossi, fuorché dal due e due son quattro»<sup>3</sup>), l'esaltazione dell'«impulso naturale», radice comune di azione e poesia, il vagheggiamento degli errori «utili» e sin degli «enormi e sublimi delitti», dei «generosi» delitti come prova comune di bene e di male<sup>4</sup>, lo slancio all'infinito e allo «sferrarsi» dal «terreno carcere», la soluzione del problema della libertà in tirannicidio e suicidio dell'uomo libero, trovano certo nell'Alfieri infiniti accordi con posizioni italiane e non italiane, fra illuminismo e preromanticismo, così come può trovarli il plutarchismo dell'Alfieri e la sua stessa preferenza per la libertà inglese. Ma nell'Alfieri tutto trova una radice unitaria più intera e una violenza dirompente che supera, specie in zona italiana, l'equilibrio illuministico di ragione e natura, di compromessi letterari preromantico-neoclassici, le formule culturali divulgative, dilettantesche e di moda<sup>5</sup>, le eleganze sensibili e patinate, i recuperi di saggezza e le remore di buongusto e prudenza di tanti

<sup>1</sup> «Gli uomini tutti per lo più, e maggiormente i più schiavi (come siamo noi) peccano tutti nel poco sentire». Così si legge nel trattato *Del Principe e delle lettere*, indicando l'unitoria origine della politica e della poetica dell'Alfieri (cfr. V. Alfieri, *Scritti politici e morali*, I, ed. critica a cura di P. Cazzani, Asti, Casa d'Alfieri, 1951, p. 170).

<sup>2</sup> Son. 17, vv. 9-10; *Rime* cit., p. 15.

<sup>3</sup> Lettera a Teresa Regoli Mocenni del 10 dicembre 1796; in *Epistolario* cit., II, p. 198.

<sup>4</sup> Ché poi, in altra prospettiva di attacco, l'Alfieri poteva, nella satira V, scagliandosi contro il diritto di asilo delle chiese, esclamare: «Mostruosa così, qual più qual meno, / ogni gente d'Italia usi raccozza / fero-vigliacchi entro al divoto seno» (vv. 154-156; in *Scritti politici e morali*, III cit., p. 104).

<sup>5</sup> Si noti bene come l'attacco al secolo «niente poetico, e tanto ragionatore» (nel *Parere sul Saul*), punta estrema della rivolta alfieriana contro la civiltà illuministica in sede insieme letteraria e culturale, implica poi una precisazione nei confronti della «semi-filosofia» divulgativa e più «leggiadra» che profonda, per cui (come si dice nel *Del Principe e delle lettere*, in *Scritti politici e morali*, I cit., p. 222) «non si sfondano le cose, e non si studia, ne si conosce appieno mai l'uomo». Dove, se l'esasperazione alfieriana può giungere a investire persino il grande Voltaire («Disinventore, od Inventor del Nulla»; satira VII, v. 238), par chiaro che l'attacco alfieriano si volgeva soprattutto contro una cultura media razionalistica e divulgativa di moda, e quindi anche contro ogni forma di cultura facile e generica, in nome di una cultura severa e aristocratica quale l'Alfieri vagheggiava nei grandi testi classici, dagli antichi a pensatori come il Machiavelli.

preromantici che rimasero fra presi e perplessi di fronte alle sue opere, come poi di fronte all'*Ortis* foscoliano. Sicché la stessa opposizione dell'Alfieri agli sviluppi della Rivoluzione francese, pur avendo componenti che potremo definire moderate e conservatrici, nella sua violenza, nel suo estremismo nazionale, nella sua delusione drammatica di fronte ad un'attuazione della libertà stessa, chiaramente si distacca dalle forme di prudenza di tanti altri oppositori italiani e violentemente profila quel nuovo mito della nazione che pur si legava a chiari elementi del preromantico bisogno della concretezza individuale e nazionale (ricercato dall'Alfieri fin nei particolari del volto spagnolo e, ripeto, negli «enormi e sublimi delitti» della plebe italiana) e, con tutti i suoi pericoli, pur rivelava nel suo estremismo, nel suo bisogno di nascita agonistica, le qualità alfieriane di brusco, impulsivo creatore di sentimenti e miti storicamente importanti, anche se ben necessari di una configurazione tanto più realistica, storica, appoggiata a diagnosi tanto più sicure e complesse.

Perché va detto chiaramente come l'Alfieri si muova, sulla base di una cultura illuministica, verso motivi nuovi alla cui configurazione intellettuale mancava in lui una nuova adeguata cultura, surrogata da forme estreme di rivolta, da intuizioni possenti, poco articolate, e a volte paradossali.

Perciò la forza alfieriana consiste soprattutto in una forma di rivolta e di annuncio, di eversione più che di sicura costruzione, di promozione di germi esplosivi ed inconditi non ugualmente sorretti da una capacità di svolgimento e di deduzione.

Non che l'Alfieri mancasse di vigore intellettuale, come non mancava di una severa, intensa moralità, ché anzi su tali qualità si poté insistere a distinguere la sua posizione di rottura rispetto a quella degli *Stürmer und Dränger*, a cui il Croce l'aveva avvicinato in un celebre saggio che ha certamente aperto la nuova critica alfieriana e ha imposto la collocazione dell'Alfieri nella zona europea del “protoromanticismo”<sup>6</sup>. Né certo, ad esempio, gli ardenti apoftegmi della *Tirannide* mancano di una loro forza trascinante di passione persuasa e persuasiva, fatta pure di robusto pensiero; o che, tanto meno, le sue tragedie possano risolversi in una serie di gridi laceranti e convulsi. Ma certo la sua forza è anzitutto fatta di intuizioni e di fulminei squarci entro un tessuto storico mosso e ricco, ma più minutamente graduato e “riformistico”.

Così nel suo appassionato pensiero politico (nel suo arco fra le posizioni della *Tirannide* – le più accesiamente illuministiche e rivoluzionarie e pur contraddistinte da un accento vibratamente nuovo e preromantico – e quelle dell'ultimo periodo di opposizione alla Rivoluzione francese, di sviluppo del sentimento nazionale, del tentativo di ricerca di una forma di istituzione che si avvicina a quella della monarchia costituzionale inglese) la costante

<sup>6</sup> Cfr. B. Croce, *Alfieri*, «La Critica», vol. XV (1917), pp. 309-317; poi in Id., *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza, 1923 (1964<sup>7</sup>), pp. 1-14.

fondamentale è data da una intuizione e volontà assoluta e intransigente (la forza e il limite dell'Alfieri è l'intransigenza, l'incapacità di mediazione e di dialettica) di libertà nel suo senso puro (è stata detta dal Russo «stella-re») e addirittura prepolitico che, prima di cercare ragioni e forme di vita politica organizzativa, vale, come ben vide Gobetti, nella storia del secondo Settecento e nella nostra storia *tout court*, quale istanza antidiogmatica, antigerarchica; anticonformistica, anticattolica. Sicché si potrà ben misurare la configurazione particolare, la massa degli appoggi culturali, le stesse componenti storiche e personali (le componenti della sua origine di aristocratico di nobiltà terriera con il suo disprezzo per la borghesia mercantile e avvocatesca, per la plebe soggetta alla demagogia e al *panem et circenses*), il passaggio dal momento rivoluzionario a quello della libertà “garantita” e magari di un ordine che ha a base la «proprietà»; ma non si potrà mai negare la sua autenticità di forza storica, la funzione che ha avuto, al di là dei suoi limiti e della sua precisa configurazione, nell'immettere nella nostra storia una persuasa passione per la libertà come radice di ogni sua ulteriore precisa configurazione.

Ciò che assillava l'Alfieri era soprattutto la libertà individuale. E se nella fase più esplosiva della *Tirannide* quell'assillo si era tradotto nello slancio più rivoluzionario-agonistico della eversione dello Stato monarchico (ma v'era l'eccezione significativa della «monarchia repubblicana» inglese), del contrasto fra uomo libero-liberatore, suscitatore delle energie del popolo, e l'antagonista, il tiranno (e così indubbiamente l'Alfieri si inseriva nella maggiore spinta dell'illuminismo prarivoluzionario), più tardi proprio il confronto con la Rivoluzione francese lo portava a commisurare il suo ideale di repubblica<sup>7</sup> (che poi slitterà verso le forme della monarchia costituzionale) soprattutto a quella garanzia della libertà del singolo contro ogni sopraffazione e limitazione altrui che implicava anche la difesa della proprietà personale come elemento di libertà.

<sup>7</sup> È ciò che viene indicato in un sonetto del 1792, nel *Misogallo* (son. XVI; in *Scritti politici e morali*, III cit., pp. 261-262):

È Republica il suolo, ove divine  
leggi son base a umane leggi e scudo;  
ove null'uomo impunemente crudo  
all'uom può farsi, e ognuno ha il suo confine;  
ove non è chi mi sgomenti, o inchine;  
ov'io 'l cuore e la mente appien dischiudo;  
ov'io di ricco non son fatto ignudo;  
ove a ciascuno il ben di tutti è fine.  
È Republica il suolo, ove illibati  
costumi han forza, e il giusto sol primeggia,  
né i tristi van del pianto altrui beati. –  
Sei Republica tu, Gallica greggia,  
che muta or servi a rei pezzenti armati,  
la cui vil feccia in su la tua galleggia?

Da qui i chiari limiti della libertà alfieriana quanto a problema sociale, quanto alla nozione di «popolo», che già nella *Tirannide* era stato definito come

quella massa di cittadini e contadini piú o meno agiati, che posseggono propri lor fondi o arte, e che hanno e moglie e figli e parenti: non mai quella piú numerosa forse, ma tanto meno apprezzabile classe di nulla-tenenti della infima plebe. Costoro, essendo avvezzi di vivere alla giornata; e ogni qualunque governo essendo loro indifferente, poiché non hanno che perdere; ed essendo, massimamente nelle città, corrottissimi e scostumati; ogni qualunque governo, perfino la schietta Democrazia, non dee né può usare loro altro rispetto, che di non li lasciar mai mancare né di pane, né di giustizia, né di paura.<sup>8</sup>

D'altra parte la posizione alfieriana, con le sue potenti implicazioni generali (la libertà dell'uomo libero alfieriano investe ogni campo e prima che politica è spirituale, culturale, personale ed implica il rifiuto di ogni imposizione esterna, di ogni gerarchia precostituita, di ogni abitudine convenzionale e conformista), non riduce affatto la sua poesia (come per molto tempo si è pensato) solo ad una specie di opera di propaganda, ad una illustrazione di posizioni libertarie, ad una oratoria politica rotta al massimo solo qua e là da squarci piú autenticamente poetici.

Anzi, a ben guardare, la poesia è la necessaria espressione di quella piú profonda intuizione esistenziale di cui la posizione politica stessa è manifestazione, mentre essa dà tanto piú la forza al poeta Alfieri di rompere ogni nozione e pratica di poesia in senso ornamentale, edonistico, sensibilistico.

Politica, poetica e poesia sono tutte sorrette da un nucleo profondo in cui lotta per la libertà politica, lotta per l'affermazione di uno scrittore libero e autentico, concreta espressione poetica trovano comune radice.

<sup>8</sup> *Scritti politici e morali*, I cit., p. 41 nota.



## LA POETICA ALFIERIANA E LA SUA NATURA TRAGICA

Mancano nell'Alfieri precisi tentativi di una teoria estetica quali potremmo trovarne nel Parini o nel Metastasio: non mancano però violente intuizioni o prese di posizione che valgano (pur nell'apparente ripresa, a volte, di logori luoghi comuni di poetiche utilitaristiche ed edonistiche) come effettive basi per un sentimento e una pratica della poesia ben lontani dal cerchio di sensibilità ed eleganza delle poetiche precedenti e portati ad un'energia e ad un'ossessiva insistenza che supera le punte più avanzate del preromanticismo italiano. La poesia è per l'Alfieri l'attuazione più intensa del «forte sentire» e della libertà, fra loro indissolubili; e se nella dedica della *Tiranide* la poesia appare surrogato dell'azione là dove questa è impossibile, sempre meglio l'Alfieri intuirà il suo carattere radicale di forza autentica, nata da un «impulso naturale», da una necessità pura, antecedente ogni educazione di gusto, ogni esercizio stilistico (anche se di questo necessitante per la sua concreta realizzazione<sup>1</sup>), così come essa esclude necessariamente, nell'uomo-scrittore, ogni condizione di “commissione”, di destinazione cortigiana, di subordinazione al successo e al gradimento di un pubblico.

Legata alla nuova nozione alfieriana del letterato libero, “sproetto”, uomo del dissenso e della contestazione, uomo intero senza possibile distinzione fra opera e suo creatore:

Una moderna opinione, sfacciata ad un tempo e timida e vile, asserisce che il lettore dee giudicare il libro e non l'uomo. Io dico, e credo, e facile mi sarebbe il provare; che il libro è, e deve essere la quintessenza del suo scrittore [...]<sup>2</sup>

stretto e tutt'uno con la verità:

E questa parola SÉ STESSO, ch'io tanto ribatto, si dee talmente dall'artefice in tutta la sua immensità immedesimare colla parola VERO, che quando egli dice dopo il maturo esame d'una opera sua, come d'una altrui, NON MI PIACE, equivaglia ciò per l'appunto al dire, NON CI È IL VERO [...]<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Al violento attacco a Virgilio per la «vile sublimità» del suo epicedio di Marcello corrisponde il desiderio indicativo, anche se approssimativo, sempre nel *Del Principe e delle lettere*, di scrittori che «Catoni fossero» e avessero «ad un tempo stesso la eleganza, l'armonia, e il terzo favellare» del cortigiano e cinico Orazio (*Scritti politici e morali*, I cit., p. 141).

<sup>2</sup> Ivi, p. 170.

<sup>3</sup> Ivi, p. 166.

tale nozione di poesia è insieme violentemente lirica (nel senso di assolutamente personale ed autentica) e pragmatica, in quanto forza che suscita azioni, ed è essa stessa azione, e si distingue nettamente (senza con ciò scendere automaticamente ad “oratoria”) da ogni forma di rasserenamento olimpico. Anzi essa è «del forte sentir piú forte figlia»<sup>4</sup>, le sue parole sono “tinte nel sangue”, e provocano nell’adeguato lettore non pace e calma superiore e compiaciuta ma «furore» e irquietudine, nuovo bisogno di azione e di poesia.

Se così la poetica alfieriana ha la sua base essenziale nell’idea della poesia «del forte sentir piú forte figlia», dell’«impulso naturale» che accomuna scrittore ed eroe dell’azione, santo, martire, profeta (con il di piú del poeta che è eroe e crea eroi nella sua opera e che può trarre grande poesia da Laura come dalla sua «gatta»<sup>5</sup>), e implica quindi una nozione profondamente soggettiva, individuale, lirica e antimimetica della poesia, deve insieme risolutamente rifiutarsi la lunga tradizione critica che ha finito per considerare la scelta alfieriana della tragedia come un equivoco dovuto all’accettazione di un pregiudizio settecentesco-classicistico (la tragedia come genere «perfettissimo», superiore agli altri generi) e quindi come un effettivo impaccio all’espressione lirica piú autentica o come un organismo poetico da leggere liricamente.

Certo questa tradizione (nelle sue forme moderne fra Croce, Russo, Ramat) ha avuto una sua importanza nello svincolare l’immagine del grande poeta da una interpretazione teatrale piú meccanica ed esterna, sottolineando la forza rivoluzionaria del creatore, la potenza del suo intervento personale nella creazione dei suoi personaggi centrali, l’autenticità della sua sofferta esperienza vitale e storica immessa nella vita delle sue opere tragiche, il valore romantico della stessa struttura di queste che nella loro rapidità, nel loro impostarsi verso la catastrofe, nella insofferenza per sfondi e scene troppo realistiche e per la presenza di confidenti e intermediari traducono l’impeto agonistico-pessimistico del poeta creatore, il suo dolente e impetuoso mondo interiore. Eppure proprio indagando piú a fondo in questo primo momento della creazione tragica alfieriana e nel suo significato storico-personale è possibile comprendere come la stessa impostazione fondamentale del poeta Alfieri fosse radicalmente drammatica, come la sua scelta della tragedia fosse la risposta necessaria alla sua essenziale vocazione tragica, al suo bisogno di una espressione in forme di contrasto, di urto, di

<sup>4</sup> Questa definizione della poesia è in un sonetto del 1795 (n. 281; *Rime* cit., p. 229) che ne esalta la superiorità rispetto a tutte le altre arti, la profonda natura personale e l’effetto di stimolo sugli affetti dei lettori «mercè gli ardenti armoniosi detti», e insieme esprime la profonda passione alfieriana per la poesia («Poesia, la cui fiamma il cor mi sfaccia»), con quella violenza sentimentale e linguistica che è alla radice della poetica alfieriana e della sua novità romantica nel contesto della letteratura settecentesca.

<sup>5</sup> È l’espressione paradossale del potere creativo della poesia contenuta in una lettera al Caluso del 25 novembre 1799 (*Epistolario* cit., III, p. 42).

dialogo-azione<sup>6</sup>. Così come nella sua profonda intuizione della vita e del tempo storico l'Alfieri viveva il motivo tragico del «purtroppo», della realtà inadeguata al movimento esplosivo della individualità con i suoi ideali eroici, il suo tentativo di attuarli, la sua disperata delusione, la sua virile esaltazione di quelli e della propria nobiltà nel momento stesso della loro pratica sconfitta.

In questo diagramma fondamentale dell'intuizione e della esperienza alfieriana viveva una nucleare impostazione tragica, viveva la tragedia di un'epoca storica prerivoluzionaria e della coscienza intuitiva dei limiti stessi dello sforzo eversore e rinnovatore.

Né questa crisi tragica, che investiva i limiti stessi della grande civiltà illuministica, si fermava alla storia, ma si approfondiva in una potente crisi di carattere esistenziale e, a suo modo, religioso: il limite contro cui lotta l'eroe alfieriano non è solo un'ideologia che l'Alfieri avvertiva insufficiente a giustificare la pienezza della personalità dell'uomo, ma è lo stesso ordine delle cose, la natura e la divinità tirannica più che paterna e provvidenziale.

Sicché la tragedia alfieriana traduce nelle particolari situazioni un tragico urto fra ideale e reale, fra volontà rinnovatrice e limite di un ordine politico, culturale, esistenziale. E la poesia alfieriana si atteggiava perciò naturalmente (come avviene del resto anche in tante delle rime più profondamente alfieriane) in forme tragiche, chiede contrasto e catastrofe, è tragica fin dalla sua più intima ideazione.

Perciò, se il Settecento italiano aveva perseguito assiduamente la gara con i tragici francesi e l'aspirazione alla vera tragedia (e in realtà aveva piuttosto creato il melodramma o la commedia), solo l'Alfieri, con la forza di interpretazione di un'epoca di crisi quale fu quella preromantica, con la sua novità di personalità drammatica, con la sua esperienza di una vita drammatica poté creare effettive tragedie, a cui lo stesso classicismo, la stessa ricerca di un linguaggio alto, linguisticamente «puro» ed organico, pertengono come alla loro radice interna di essenzialità, di stringente potenza, di nervosa e robusta organicità.

Sarebbe troppo facile, e alla fine frivolo, ripetere ancora la vecchia accusa alla durezza alfieriana o accusare l'Alfieri di monotonia e di tradizionali-

<sup>6</sup> Esposi questa mia idea della natura tragica della poesia alfieriana nel volume *Vita interiore dell'Alfieri*, Bologna, Cappelli, 1942. E si veda in questa direzione il libro di R. Scrivano, *La natura teatrale dell'ispirazione alfieriana e altri scritti alfieriani*, Milano, Principato, 1963. A conferma della poetica e tecnica teatrale delle tragedie alfieriane, contro la tesi di origine crociana della lettura «lirica» di quelle tragedie, poi sviluppata dal Russo e dal Ramat, basti almeno qui ricordare gli scritti dell'Alfieri (i *Pareri* sulle varie tragedie, le risposte al Calzabigi e al Ceserotti, il breve *Parere dell'autore sull'arte comica in Italia*) che tutti puntano sulla necessità e verifica definitiva di «recita-rappresentazione» delle sue tragedie, sulla risoluta opposizione alla loro semplice «lettura» e che comandano agli attori particolari modi di gesto, azione, recita («dire adagio – cioè con intelligenza – cose che meritino di essere ascoltate»), in netta distinzione dal «cantabile» di origine melodrammatica e lirica, nella prospettiva del suo «teatro» e della fondazione di un nuovo teatro «italiano» destinato a un nuovo popolo italiano.

simo, ché quella stessa fedeltà alla tradizione classica nasceva da un bisogno estremo di stringente violenza, di indagamento energico delle tumultuose passioni, della vita violenta e disordinata del «cupo, ove gli affetti han regno»<sup>7</sup> fin giù nell'inconscio e nel preconcio che fanno dell'Alfieri certo il più moderno nostro scrittore del Settecento.

E proprio nella forma della tragedia l'Alfieri poteva esprimere il succo più profondo della sua angoscia storica ed esistenziale, portarlo a vivere poeticamente in quella specie di calor bianco che, all'altezza della *Mirra*, non si può certo scambiare per frigidità di classicistico rigore.

D'altra parte, guardando, come guarderemo, alla storia concreta della poesia alfieriana, meglio può riconoscersene la natura tragico-teatrale: ché se già questa si mostra potente nelle prime tragedie (ma più in momenti alti o nella spirale più nuda dell'azione e soprattutto nel quasi mostruoso impeto affermativo e laceratore dei protagonisti), ben si vedrà come attraverso esperienze, revisioni e persino gare con altri tragici (il caso della *Merope*) e, più al fondo, con un processo di maturazione e ampliamento del mondo interiore del poeta, l'Alfieri sia venuto acquistando sempre meglio una capacità tragico-teatrale altissima (per forza di vocazione e per forza di esercizio e di esperienza dunque) fino all'eccezionale misura tragica della *Mirra*, incomprensibile, in tutta la sua profonda bellezza, se non commisurandone lo sviluppo del nucleo tragico nelle perfette forme di dialogo, di scena, di rapporto fra i personaggi, anche se in un senso molto diverso dalla misura di altri "teatri", come l'armonia alfieriana è mal comprensibile se misurata sulla base di musiche melodiche e idilliche.

Infine andrà detto, senza reticenze di fronte a dissensi che spesso sembrano esser rimasti al livello di una cattiva lettura liceale: l'Alfieri è senza dubbio il maggiore poeta di un secolo che pur tanto ha dato di poesia, ed è poeta grande oltreché una delle personalità della nostra tradizione cui si è potuto più guardare, in tempi bassi e perversi, come ad una *auctoritas* poetico-morale, ad una voce di libertà cui nulla toglie una giusta indicazione dei suoi limiti storici.

Non a caso nell'epoca del sorgere e dell'affermarsi della dittatura critici come Gobetti, Russo, Calosso, Fubini e molti altri, vecchi e giovani antifascisti si volsero ad indagare il mondo poetico e ideale dell'Alfieri. E il suo sonetto, autoritratto di sé e dell'uomo ideale di cui era portatore, poté venir citato, nella chiusa di un saggio a lui dedicato, come parola viva in quel triste tempo, e come parola valida in ogni tempo di fronte ad ogni conformismo e opportunismo:

<sup>7</sup> È espressione del Parini nel sonetto *A Vittorio Alfieri*, del 1783 (v. 5; in G. Parini, *Poesie*, a cura di E. Bellorini, 2 voll., Bari, Laterza, 1929, II, p. 267), in cui alla profonda intuizione del mondo poetico dell'Alfieri e del suo «genio sublime» pur contrasta il dissenso circa lo stile: dissenso che (pur tenendo conto delle profonde revisioni e sviluppi alfieriani dopo l'83) è assai significativo per la diversità delle poetiche dei due scrittori.

Uom, di sensi, e di cor, libero nato,  
fa di s tosto indubitabil mostra.

Modello del letterato come uomo di contestazione, di protesta e di dissenso, usufruibile, in forza di tutto ciò che esso condensa di esperienza vissuta e di prospettiva ideale, ad ogni livello di nuove condizioni letterarie e politiche:

Né visto è mai dei Dominanti a lato.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Son. 288, vv. 1-2 e 8; *Rime* cit., p. 234.



## L'«ESQUISSE DU JUGEMENT UNIVERSEL» E I «GIORNALI»

Nel maggio del 1772 l'Alfieri ritornava a Torino e benché nella *Vita* ripeteva come «nessun buon frutto» avesse riportato da quei «cinque anni di viaggi» egli vi ammetteva però che gli si «erano con tutto ciò assai allargate le idee, e rettificate non poco il pensare»<sup>1</sup>.

Dunque questo Alfieri ventitreenne, ricco di tante esperienze e intimamente tanto superiore alla media cultura e sensibilità del suo tempo, è pure diviso in un singolare squilibrio fra aspirazioni e concrete possibilità e un mondo di sentimenti poetici ancora informe e confuso. Il giovane poteva ancora disperdersi in una vita incerta fra solitudine e socievolezza, cercare soddisfazioni di vanità e di relazioni sensuali (il terzo intoppo amoroso con lo «sconcio» amore per la Turinetti Falletti, che diverrà poi base autobiografica della prima tragedia), avvicinarsi e reagire ad una società frivola e angusta.

In quell'ambiente limitato e piuttosto provinciale, egli trovava un gruppo di suoi coetanei con i quali costituiva un'«adunanza» che teneva le sue sessioni in casa dell'Alfieri e che era tenuta insieme da ambizioni letterarie, da giovanile bisogno di divertimento e da una certa comunanza, in quel momento, di idee libertine e spregiudicate; nonché da legami massonici più tardi da lui violentemente rifiutati<sup>2</sup>.

Fra quei giovani l'Alfieri ricorda di avere letto un suo scritto in francese<sup>3</sup>, che egli volle conservare come «piccolo saggio» del suo «poter mettere in

<sup>1</sup> *Vita* cit., I, p. 135.

<sup>2</sup> Più tardi l'Alfieri satireggiò la massoneria, come tutte le forme dell'«Antireligionería» e la «Filantropinería» (satire VII e XI), nel suo carattere illuministico, e la condannò come «impostura» accomunandola ad ogni altra setta e ad ogni interessata superstizione che abbia per scopo vero il dominio degli uomini e il loro sfruttamento a proprio vantaggio (satira XV: «Frati, Fratocci e Fraterni-genía / Muratoria, Gesuitica, o Gallesca» ecc., vv. 1-2; in *Scritti politici e morali*, III cit., p. 184). Sull'appartenenza dell'Alfieri alla massoneria si veda il volume di C. Francovich, *Storia della massoneria in Italia. Dalle origini alla Rivoluzione francese*, La Nuova Italia, 1974.

<sup>3</sup> Si conservano anche di quel periodo due *Lettres à un Sansguignon*, notevoli (specie la seconda) per il gusto caricolitale e per l'indicazione di quella «adunanza» come sospetta ai benpensanti torinesi, ai cortigiani, ai militari (che non san comprendere «comment on préféroit la douce harmonie, d'une éloquence raisonnable, au bruit turbulent du canon, ou d'une trompette»), agli ecclesiastici paurosi che i membri della società si occupassero di religione e temendo «pas tant pour la religion, que pour eux mêmes» (*Scritti politici e morali*, III cit., p. 61).

carta» le sue idee e «di potere, nel farlo, un qualche diletto recare ad altriui»<sup>4</sup>.

Si trattava di quell'*Esquisse du Jugement Universel* del dicembre 1773 che nella *Vita* è ricordato anche perché corrispondente a quell'inclinazione satirica che l'Alfieri riconosceva come originalmente sua ed istintiva, anche se la considerava un momento laterale e inferiore rispetto alle tendenze più forti e centrali del suo animo appassionato ed eroico.

L'*Esquisse*, pur nel suo carattere di esercizio condotto nel ricordo di letture varie e nell'intonazione di una parodia satirica voltairiana, ha una sua generale vivacità di movimento, una sua ambizione di struttura, di articolazione e di varietà particolarmente evidenti nella seconda e terza sessione, più movimentate della prima, che è più monotona ma anche più ricca di elementi interessanti (al di là delle caricature allusive a precisi personaggi della corte torinese) per il recupero dei motivi più schiettamente alfieriani. In questa prima sessione, dove il giudizio è condotto dal Padre (nella seconda e nella terza il giudizio è condotto rispettivamente dal Figlio e dalla Madonna), l'Alfieri trattava infatti un tema più interessante per lui, rivolgeva la sua satira ad una categoria di persone vissute in una condizione più adatta ad eccitare i suoi umori e il suo sdegno: i giudicati di quella prima giornata sono infatti re, ministri, cortigiani, militari, nobili; sicché, in questa prospettiva etico-politica, un mondo corrotto e meschino, senza passioni e senza ideali, offriva ben altra materia di satira e di reazioni amare che non quello più generico delle donne (trattato nella seconda sessione), che si risolve in facili e convenzionali motivi misogini. Qui invece sotto lo scherzo e la caricatura si esprimeva una reazione totale alla corte torinese e, più ancora, lo sdegno per una vita che si contrapponeva – a diversi gradi di profondità – al suo ideale eroico plutarchiano, alla sua irrequieta aspirazione ad un mondo più alto e libero.

Nelle forme brillanti di questa prosa s'intravedono così motivi di satira più amara e profonda, tant'è vero che sarà proprio quest'esercizio di analisi ironica che permetterà all'Alfieri, subito dopo l'*Esquisse*, nei *Giornali*, di passare ad una definizione del mondo inferiore di una umanità «senza cuore»<sup>5</sup> e senza vere passioni, a quella ricerca interiore di sé stesso, a quello scavo impaziente e spietato dentro di sé che condurrà presto il poeta a riconoscere nella propria scontentezza il bisogno di un impiego assoluto della propria eccezionale energia, a superare questo stadio preparatorio, incerto fra moda e temperamento, nella decisione di una vita severa e al servizio di una pro-

<sup>4</sup> *Vita* cit., I, p. 137.

<sup>5</sup> Così un nobile di corte dichiara che non conobbe amore e amicizia perché il padre, creandolo, non l'aveva fornito del cuore: «Le deffaut de cette pièce essentielle, me défendit de pratiquer des vertus, qui m'auroient, peut-être, rendu un homme, comme il faut, mais je me gardais bien de la redemander, à mon père, car je scus, par le Chirurgien, qui avoit embaumé mon grand père, que notre famille se soutenoit sans cœur, depuis plus de deux siècles, et cela même sans étonner le public, parce-que, pour les emplois, que nous pratiquions, il n'estoit point nécessaire, et peut-être inutile, d'en avoir» (*Esquisse du Jugement Universel*, in *Scritti politici e morali*, III cit., p. 19).

pria alta missione, nella scelta della poesia e della tragedia come espressione degli strati più profondi del proprio animo.

Nella prima sessione dell'*Esquisse* l'Alfieri delineò anche un ritratto di se stesso entro le linee ironiche di un'anima che si confessa a Dio:

Seigneur. Vous m'avez privé de la vie parce que vous m'avez cru méchant, mais malgré la couleur de mes cheveux, je vous assure que je ne le fus pas. J'aimais beaucoup à critiquer les actions des hommes, j'y mêlais souvent du fiel, mais, ce n'estoit point les hommes que je détestois, c'estoit leurs vices, ou leurs ridicules. Je n'estois pourtant pas vertueux moi même, il s'en falloit de beaucoup, mais je sentois tout le prix, attaché à la vertu.

J'ai été toujours, un tissu d'inconséquences, et j'ai réuni dans mon caracthère tous les contrastes possibles. J'ai fait des longs voyages, dans les-quelz j'échangeois mes propres ridicules, avec des ridicules étrangers, je reconçois à quelques préjugez, pour en investir d'autres. J'eus le deffaut d'aprouver rarement, ce qui ce passoit autour de moi, et un penchant beaucoup plus fort, pour blâmer, que pour applaudir. Je ne m'employoïs à rien, un amour propre démesuré me fit croire au dessus de tous les emplois, si j'avois pourtant pensé juste, j'aurois vu, qu'en tout pays, et en tout tems, il est libre è chacun d'en exercer le plus noble, qui est d'être utile à l'humanité. J'ai beaucoup parlé sur ce même grand ton, dont j'ai l'honneur de parler à Votre Majesté, mais le fait est, que, je n'ai jamais été utile à personne, et qu'en déplorant l'aveuglement de ceux qui perdent leur tems, j'ai toujours flotté au gré de mes passions, et très mal employé le mien.<sup>6</sup>

Questo autoritratto, nell'intonazione di divertimento e di satira applicata anche a se stesso con gusto autoironico e un certo snobistico compiacimento di una spregiudicatezza e di una superiorità che non vuole risparmiare la propria persona nei suoi difetti e nelle sue vanità, è molto importante per l'acuta coscienza del giovane Alfieri della propria situazione in quel periodo. Esso vale soprattutto come acuta diagnosi di una situazione di crisi che supera al fondo il compiacimento del *bel esprit* per un'autocaricatura così spregiudicata ed efficace (nessun'altra delle numerose descrizioni di anime al giudizio è così completa e precisa) e fa sentire nel giovane scrittore apprendista una matura capacità di autocritica e una volontà di trarre conseguenze da tale introspezione e da tale disagio interiore, per quanto presentata in tono di divertimento e con concessioni a ideali meno suoi e più generici.

Questo senso di crisi, di contrasto fra una vita oziosa e abbandonata alle passioni e un ideale ancora confuso di vita seria e attiva, fra la sensazione della propria superiorità e lo spettacolo delle proprie debolezze, vibra in questa pagina che serve bene al passaggio dall'*Esquisse* ai *Giornali*, dalla satira del mondo della corte al diario autobiografico, all'approfondimento della descrizione della propria crisi interiore.

Occorre così valutare i *Giornali* con la contemporanea coscienza del loro

<sup>6</sup> Ivi, pp. 16-17.

significato più intimo e profondo nello sviluppo della vita interiore alfieriana (in una fase di grande importanza e più complessa di quanto comunemente è creduto) e, insieme, della loro natura non solo documentaria, ma letteraria e del loro legame con forme letterarie e con tendenze di sensibilità e di costume della civiltà settecentesca, a cui il giovane Alfieri in parte ancora aderiva e di cui si serviva per esprimere, in un incontro inevitabile di moda e di originalità, i motivi più veri della sua natura e della sua crisi.

Entro il disegno letterario e sotto gli strati di stile alla moda (fra il modulo analitico-ironico di tipo voltairiano, con i suoi effetti di brio sarcastico e di rapidità efficace, e il modulo romanzesco-patetico di tipo prevostiano<sup>7</sup>), in queste pagine di diario intimo vivono motivi schiettamente alfieriani e validi a confortare concretamente (seppure con tutta la cautela imposta dalla maggiore coscienza della loro natura complessa) l'immagine di un Alfieri che, mentre cerca una provvisoria soddisfazione di scrittore sulla scorta delle sue letture francesi e con ricerche di assimilazione personale di modelli stilistici adatti alla sua volontà di espressione, indaga dentro di sé, critica lucidamente le sue debolezze, individua i propri limiti e le proprie reazioni ad essi in forza di una coscienza crescente della propria personalità e del proprio valore.

La prima parte del diario è scritta in francese, tra la fine del novembre 1774 e il 19 febbraio 1775. Quando l'Alfieri riprese a distanza di due anni i *Giornali* e decise di proseguirli in italiano (tra il 17 aprile e il 3 giugno 1777), egli era ormai passato, dal periodo di un noviziato in prosa francese e dal tentativo di approfondire nel diario la conoscenza di se stesso e la natura della propria crisi, ad un periodo più maturo, in cui la vocazione alla poesia ha risolto la crisi nel suo aspetto più urgente. Un legame permane fra le due parti nella generale impostazione di autocritica e di autoironia, ma basterebbe notare nello stesso linguaggio in direzione ironica, e nelle possibilità più libere offertegli dall'italiano, la diversa sicurezza di un'impronta personale anche nei più piccoli particolari («la vanitaduzza», i «venticelli» delle passioni più frivole, la «dotta Frine», ecc.) per sentire come l'Alfieri avesse ormai superato la fase di un compromesso fra sentimenti suoi non in tutto chiariti e provvisorie forme espressive mutuate dalla prosa francese, e si muovesse in maniera tanto più sicura e libera avendo chiarito il senso

<sup>7</sup> *Tendresse* e *mélancolie* sono le parole che la sensibilità preromantica francese offreva all'Alfieri attraverso Prévost, e in questo senso nei *Giornali* si può constatare rispetto all'*Esquisse* un ampliarsi delle possibilità espressive alfieriane per mezzo dei moduli romanzesco-patetici che si aggiungono a quelli di tipo satirico voltairiano, con effetti più vari rispetto all'*Esquisse* e con risultati più complessi e adeguati (per quanto sempre in una certa attenuazione di quanto di più generico c'era già allora nell'animo alfieriano) ad esprimere la complessa situazione di crisi del giovane scrittore. La ricerca stilistica è così più complessa e dà luogo ad un alternarsi e fondersi dei due procedimenti fondamentali: l'analisi ad effetto sensibile-patetico e autocritico e la narrazione veloce con punte fra indignate e satiriche, con una prosa nel suo complesso più ricca di sfumature pur nel suo taglio sempre rapido e lucido.

della propria vita e precisato il valore di un esercizio di stile e di autocritica che nella prima parte appare più incerto nei propri scopi. Ora, presente in ogni pagina è l'aspirazione «alla fama letteraria, oggetto costante di ogni mio desiderio»<sup>8</sup>, la volontà di supplire alla formazione giovanile inadeguata, l'attenzione ai problemi di cultura con una nuova sicurezza delle proprie qualità e delle proprie inclinazioni; e se non mancano in queste pagine, così ricche e vive, i riflessi di una passata abitudine di dissipazione e di ozio, a queste esitazioni risponde sempre la chiara consapevolezza del poeta di avere ormai ben in pugno la propria vita e di poter vincere l'ozio e i «venticelli» delle «vanitaduzze».

E nella generale maggiore energia di questa seconda parte, nella sua maggiore chiarezza di destinazione morale ed artistica, l'esame introspettivo fa affiorare motivi alfieriani centrali e potenti: l'ansia della grandezza e la paura della mediocrità, e soprattutto quella attenzione alla morte che è tanto significativa nella tensione alfieriana a paragoni e prove estreme su cui misurare la propria costanza, la propria altezza d'animo, e che è al centro di due importanti brani, certo i più alti di questo diario.

Uno ricorda il pericoloso corso durante il viaggio per mare verso la Toscana:

[...] era il tempo fierissimo, il vento impetuoso e contrario, e la nave ripiena di frati, e d'altra gente vile che si raccomandava a Dio. Io veramente qui non credei il pericolo, e non era così evidente come lo voleano far credere: però essendo moltissimo mareggiato, non avea neppure comodo d'aver tutta la paura necessaria. Rincresceami sommamente di morire prima d'aver acquistato fama; quanto alla vita futura, non mi mettea punto timore, non sapendo che crederne, ma sapendo di certo che non ho mai fatto male a nissuno.<sup>9</sup>

Dove, oltre all'evidente maturazione della prosa, così energica e diversa dalle forme più superficiali e brillanti dell'*Esquisse* e tanto più adatta all'energia dell'animo alfieriano, si deve notare insieme l'aspirazione sempre più forte alla gloria, l'atteggiamento rispetto al problema di una ipotetica vita futura e il misurarsi, nel pensiero della morte, con la gente comune incapace di eroismo e di dignità nella prova suprema della vita.

E questo motivo di contemplazione della morte con l'ansia di non smentire in quella la propria vita e anzi di trovarvi la prova massima della propria vocazione eroica, anima l'altro passo (26 aprile), anche più intenso e complesso:

Volli assistere al funesto spettacolo d'un soldato disertore che si passava per l'armi. Era quest'infelice saltato il giorno dianzi dalle mura, e rotti le reni. Non perdo mai occasione d'imparare a morire: il più gran timore ch'io abbia della morte, è di temerla: non passa giorno in cui non vi pensi; pure non so davvero se la sopporterò da eroe, o da buon cattolico, cioè da vile: bisogna esservi per saperlo. Quel che mi pare

<sup>8</sup> *Giornali*, Giovedí, li 17 Aprile; in *Vita* cit., II, p. 239.

<sup>9</sup> Lunedí 2 Giugno; ivi, pp. 249-250.

è che variando le circostanze d'età, di salute, d'accidenti anche momentanei, la mi parrebbe a vicenda, dura, men dura, forse anche talvolta grata, ed altre durissima. M'arrabbia il vedere nella natura umana una tenacità ad amar codesta prigion corporea, tanto piú quanto vai meno. In mio pensiero, che non ad altro è volto ch'alla gloria, rifaccio spesso il sistema di mia vita, e penso ch'a quarantacinque anni non voglio piú scrivere: godere bensí della fama che sarommi procacciata in realtà, o in idea, ed attendere soltanto a morire. Temo una sola cosa: che avanzando verso la meta giudiziosamente prefissami, non la allontani sempre piú, e ch'agli anni quarantacinque non pensi se non a vivere; e forse a sciccherar carta. Per quanto mi sforzi a credere e far credere ch'io sia diverso dal comune degli uomini, tremo d'essere simigliantissimo.<sup>10</sup>

Quanti motivi alfieriani si raccolgono intorno all'immaginazione della morte! L'episodio della fucilazione non conduce a riflessioni di pietà, a indugi sentimentali o descrittivi, ma nella tensione personale quell'episodio è un pretesto a quell'educazione alla morte eroica che sarà caratteristica di tutti i grandi personaggi delle tragedie, sempre timorosi di non essere all'altezza della prova suprema. La morte è sentita come estremo momento agonistico dell'individuo eroico nella sua lotta di affermazione della propria coerenza e della propria grandezza contro ogni limite di possibile viltà, contro ogni mortificante sottomissione a consuetudini ritenute non eroiche, contro ogni accettazione di una sorte che l'Alfieri oscuramente sente oppressiva e tirannica nello stesso ordine universale. La morte eroica e virile è così l'ultima protesta dell'individuo, ultima affermazione della sua dignità contro un ordine che lo limita e lo carica di debolezza, di timori, di istinti mediocri. Così si spiega anche la contrapposizione fra «eroe» e «buon cattolico», cioè «vile», che si ricollega alla contrapposizione del piú tardo sonetto autoritratto («Uom, se' tu grande, o vil? Muori, e il saprai»<sup>11</sup>) e alla qualifica di vile a quella gente che, nell'episodio prima citato, «si raccomandava a Dio». E d'altra parte si noti in quella pagina come questa fede eroica (con il suo appoggio plutarchiano e montaigniano) perda ogni carattere retorico nel dubbio umanissimo circa l'effettiva attuazione di tale sua volontà, circa la sua paura di essere «simigliantissimo» al «comune degli uomini», e nel significativo moto di sdegno contro l'istinto della natura umana ad «amar codesta prigion corporea»: che è poi ancora un'altra energica variazione del fondamentale sentimento alfieriano della limitatezza della condizione naturale degli uomini rispetto ai loro desideri infiniti e alla loro vocazione di eroismo e di grandezza.

L'Alfieri che scriveva questa pagina aveva già superato in gran parte le incertezze del periodo precedente e, nelle prime tragedie, al di là della satira e della diagnosi della propria crisi giovanile, aveva già cominciato ad esprimere il suo mondo poetico, i motivi piú profondi del suo animo.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 245-246.

<sup>11</sup> Son. 167, v. 14; *Rime* cit., p. 142.

## LE PRIME TRAGEDIE: DALLA «CLEOPATRA» ALL'«ORESTE»

Nell'*Esquisse*, scritto nel dicembre 1773, compare alla fine l'anima di Cleopatra che si lamenta perché un giovane autore sparge tanto fiele su di lei. È il primo accenno a quella tragedia che nei *Giornali* in francese è ricordata come la «maudite Tragédie» che gli costava tanta fatica ma da cui poi ricavava tanto piacere quando, vinta la pigrizia, si applicava ad essa e vi lavorava a lungo e tutto d'un fiato. Nella *Vita* poi la «Cleopatraccia», che l'Alfieri escluse dal *corpus* delle sue tragedie, è ricordata a proposito della malattia dell'«odiosamata» signora e la sua prima origine è collegata a un tentativo poco impegnativo di attività poetica, documentato da un primo «Abbozzaccio» improvvisamente interrotto, e “covato” a lungo nel '74 in una poltroncina della camera dell'amante da quanti in quei mesi vi sedettero.

L'abbozzo venne poi ripreso e portato ad intero compimento. L'Alfieri avrebbe intuito solo allora il riferimento di quella vicenda (suggeritagli, egli dice, da un arazzo) con la propria avventura, con lo “sconcio amore” che lo tormentò a lungo in quell'epoca di crisi e che di quella crisi, nel suo aspetto di lotta tra volontà e basse passioni, fra desiderio di gloria e di poesia e pigrizia e abitudine d'ozio, fu vistoso motivo.

Il giovane scrittore si era assunto un compito superiore alle sue attuali possibilità di chiarezza e di sintesi e, come il suo mondo poetico è qui presente in forma abbozzata e dispersiva e gli affetti che lo “divoravano” urgono in maniera frammentaria e disordinata, con continui squilibri di intensità e con ripieghi evidenti di mezzi convenzionali e romanzeschi o melodrammatici, così la struttura della tragedia alterna momenti di vera azione con surrogati scadenti di narrazione aggrovigliata e pesante, e lo stesso contrasto tragico (più chiaro in Antonio, fra amore ed eroismo, più incerto e complicato in Cleopatra, fra pentimenti, «catene» del vecchio amore per Antonio e volontà di regno) si risolve per lo più o in impeti avventati di soliloquio esaltato e in rigide massime raziocinanti, o in vera e propria perplessità melodrammatica e in duetti di scadente derivazione dal Metastasio, di cui ritornano spesso precisi moduli di esaltazione canora e che invano l'Alfieri cercava di far servire a quei momenti di sospensione tragica, di suprema lotta interiore che pur tanto chiaramente traspaiono nella loro vera natura, specie nelle battute di Antonio, l'uomo puro che lotta invano contro la perfidia femminile, le lusinghe della passione amorosa e la sorte che arride agli scellerati e malvagi.

Tuttavia in queste forme, inadatte e addirittura controproducenti, affiora

il dramma essenziale dell'Alfieri, immaturo, ma sincero; e come più volte nello stesso impaccio del linguaggio melodrammatico, nell'ingorgo di tensione e di languore sentiamo erompere veri accenti alfieriani e vibrare nella perplessità di tipo metastasiano l'impeto del contrasto e del tormento alfieriano, così nella stessa vicenda generale si avverte la presenza di elementi energici dell'animo poetico alfieriano: l'ansia della liberazione e dell'affermazione della personalità irretita nei limiti delle passioni e degli inganni, il desiderio della morte risolutrice, il presentimento e quasi la voluttà amara della disfatta. Tutto è ancora torbido e sfocato, ma ricco di spunti di movimenti alfieriani, e i due personaggi centrali e l'azione accentuano la loro natura alfieriana, rivelano meglio la loro tensione e il loro accento tormentato, impetuoso, doloroso, a mano a mano che ci si avvicina al finale, all'apparire della morte e della catastrofe, in cui i motivi prima più incerti, faticosamente legati con giustificazioni romanzesche e sofistiche, trovano soluzione più unitaria in scene che l'Alfieri stesso nel suo *Sentimento dell'autore* trova soddisfacenti, scritte «con rabbia, e furore»<sup>1</sup>.

Nell'*Antonio e Cleopatra* l'Alfieri aveva per la prima volta dato vita, seppure in forma così confusa ed incerta, agli affetti che lo «divoravano»<sup>2</sup>. Ma la presenza di un autobiografismo troppo crudo (che fu però così stimolante in quel momento di crisi e di conversione all'attività poetica) e la mancanza di una cultura letteraria adeguata, sostituita da mezzi espressivi che aumentavano la difficoltà di espressione di un animo poetico ancora incerto nella propria più chiara definizione e ne accentuavano le tendenze più facili (enfasi e patetismo), impedirono all'Alfieri di scrivere una tragedia che superasse uno stadio di preparazione e su cui potesse ritornare più tardi, sicuro di avere in quella un nucleo saldo e suscettibile di un approfondimento, pari invece a quello che egli poté compiere nei riguardi delle nuove tragedie ideate nel '75: *Filippo e Polinice*.

In queste due tragedie egli volle ritornare (diversamente dalla *Cleopatra*, scritta direttamente in versi italiani) alla sua base linguistica meglio posseduta e anche, se di per sé inadatta alla sua meta più alta, più sicura, per la sua precedente esperienza dei *Giornali* in francese e delle sue letture in quella lingua, e si dispose ad un lavoro lungo e complesso, in cui egli venne articolando il caratteristico schema della sua elaborazione poetica: Idea, stesura in prosa, versificazione.

Questo lavoro di approfondimento poetico, di precisazione stilistica, di eliminazione (anche se non sempre pienamente riuscita) di quelle tendenze

<sup>1</sup> *Sentimento dell'autore su questa tragedia*; in V. Alfieri, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, Testo definitivo e redazioni inedite, ed. critica a cura di M. Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, p. 371.

<sup>2</sup> Cfr. V. Alfieri, *Antonio e Cleopatra*, I Poeti, Charles Prenzler, Testo definitivo e redazioni inedite, ed. critica a cura di M. Sterpos, Asti, Casa d'Alfieri, 1980.

patetico-romanzesche “alla francese” che corrispondevano alle manifestazioni più esterne e facili del suo animo poetico in quel periodo, è particolarmente evidente ed istruttivo nel caso del *Filippo* che, ideato il 27 marzo 1775, steso subito dopo in francese, fu steso di nuovo in italiano nel luglio di quell’anno e versificato più volte: una prima versificazione della fine del ’75 fu bruciata dall’autore, una seconda è del 24 giugno-24 agosto 1776, una terza del 21 luglio-3 agosto 1780, una quarta del 5-29 dicembre 1781 (pubblicata nell’edizione senese dell’83), poi corretta nel 1783, 1787, 1789 per l’edizione parigina del Didot, in cui la tragedia comparve nella sua forma definitiva.

Tutta la tragedia subí così una complessa trasformazione, che da un nucleo drammatico iniziale assai forte, ma impacciato dalla notata tendenza patetico-romanzesca e da tentazioni di sviluppo in direzione più languida e facilmente elegiaca, la portò alla potente realtà poetica che ne fa una delle più notevoli tragedie alfieriane (soprattutto per lo sviluppo del personaggio centrale, Filippo), anche se non mancano pure nella forma definitiva punti più deboli, echi della prima concezione nel suo aspetto più patetico e romanzesco, specie nelle due figure di Carlo e Isabella che mantengono fino all’ultima redazione qualche traccia di languore patetico, di più estrema cadenza malinconica<sup>3</sup> rispetto all’approfondimento e irrobustimento di Filippo, reso sempre meglio non solo protagonista ma promotore effettivo dell’azione che tuttavia si svolge per opera sua.

Proprio guardando soprattutto a Filippo (in queste prime tragedie la forza di propulsione è tanto più concentrata nel personaggio centrale e solitario) la tragedia appare superiore alle critiche, più volte fattele, di staticità, che è rilievo esterno alla sua vera natura e alla natura delle tragedie alfieriane in genere: così come poco sostenibile è la critica alla sua eccessiva “storicità”, ché anzi la delineazione essenziale della corte spagnola, nell’estremo assolutismo di Filippo II e nell’intreccio di dispotismo e Inquisizione ecclesiastica, è co- efficiente positivo di quel clima di orrore, di sospetto, di paura che circonda tutti i personaggi minori.

Infatti se il disegno di Filippo appare chiaro sin dall’inizio, e Carlo è consapevole del suo destino, ciò che conta è l’azione entro i termini già stabiliti della catastrofe, è il progressivo richiudersi della rete ordita da Filippo e dentro di essa il fremere, il dibattersi di Carlo e di Isabella, il ritmo incalzante di questo precipitare verso la morte, lo svilupparsi e il manifestarsi del geloso furore di Filippo, sempre più cupo e tormentoso, della sua gigantesca figura anelante a concludere quella azione da cui egli attende (egli stesso, malgrado la sua lucidità estrema, incalzato da una passione che lo divora entro il

<sup>3</sup> Patetico e romanzesco variamente legati alla suggestione dei testi francesi a cui l’Alfieri si era ispirato: l’*Histoire nouvelle de Don Carlos* del Saint-Réal, il *Mithridate* di Racine e l’*Andronic* del Campistron, con echi poi prevostiani nella direzione dei personaggi-âmes sensibles, che «si nutrono» (come si diceva nella stesura italiana) «della propria malinconia».

suo impenetrabile autocontrollo) quella suprema libertà, quell'affermazione totale del proprio superbo desiderio di assoluto potere e dominio che alla fine si rivelerà frustrato dall'insorgere di una delusione altrettanto potente, dalla constatazione della propria invincibile infelicità. E in questo incalzare dell'azione che non si risolve nella sperata felicità, in questo ritmo della vita del personaggio centrale che quando crede di avere infranto ogni ostacolo e ogni limite (e proprio i vincoli più sacri e naturali della famiglia) si trova di nuovo infelice e limitato dalla propria delusione, dalla propria coscienza di infelicità, la tragedia realizza la sua vita poetica ed esprime poeticamente (anche se non con la complessità più intima, e con la coerenza più intera di tutti i personaggi di altre grandi tragedie) il fondamentale motivo poetico alfieriano, a cui il poeta poté dare tutto il suo svolgimento e il potente rilievo finale solo quando precisò in Filippo l'ultimo moto di scontentezza, e di consapevolezza del sostanziale fallimento della sua azione, pur potentemente ricondotta entro la sua ferrea capacità di controllo di se stesso e degli altri.

Sull'eco delle ultime parole di Isabella, che presentano il quadro della scellerata opera del re ed esaltano il proprio amore per Carlo, si alza lenta e misurata la voce di Filippo che constata l'adempimento della sua vendetta precisandone in parole scandite e pausate la perfetta realizzazione.

La battuta passò da una prima intuizione insufficiente e parziale, attraverso una lunga storia di successive redazioni, fino alla sua più piena realizzazione nell'edizione definitiva, in cui quella prima intuizione è stata approfondita, arricchita, svolta alla luce di tutto il complesso svolgimento della poetica alfieriana in anni decisivi per la maturazione della sua più grande poesia.

Nella prima Idea in francese, del '75, il protagonista concludeva la sua azione con l'espressione di un esplicito compiacimento per la vendetta attuata: «Philippe finit en recommandant à Gomez un secret inviolable sur certe affaire, et content d'être vengé»<sup>4</sup>. Ma già nella stesura in francese la battuta di Filippo è limitata alla raccomandazione rivolta a Gomez di non far mai trapelare la verità di quel «funeste événement», mentre una battuta di Isabella morente suggeriva già, in forme troppo comuni, una possibilità di sviluppo ulteriore nella figura del tiranno: «Tyran es-tu satisfait? ton fils, ton épouse, ce que tu devois avoir de plus cher périt par ta main, périt à tes yeux, et périt innocent; monstre, tu ne trembles pas?»<sup>5</sup>.

Poi, nella stesura italiana, affiora più decisamente un nuovo atteggiamento di Filippo preso da un improvviso moto di rimorso e volto a riconoscere sin troppo esplicitamente l'inutilità della sua azione, in senso morale-eudemonistico: «Ah Gomez: di già i fieri rimorsi mi squarciano a brano; la pace che dai delitti invano sperava mi fugge»<sup>6</sup>: parole intervallate, rispetto

<sup>4</sup> V. Alfieri, *Filippo*, Testo definitivo e redazioni inedite, ed. critica a cura di C. Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1952, p. 102.

<sup>5</sup> Ivi, p. 190.

<sup>6</sup> Ivi, p. 191.

all'ultima raccomandazione di segretezza, da un ultimo sfogo di Isabella che invoca dal cielo la vendetta e una pronta morte che la ricongiunga a Carlo.

Ma, a parte questo intreccio di voci di effetto troppo melodrammatico, l'indicazione dei «fieri rimorsi» insisteva eccessivamente su di una coscienza e su di una aperta conversione morale che stonavano con la direzione fondamentale della figura di Filippo, tutta impostata su di una estrema lucidità di azione e in una motivazione sin troppo chiara di gelosia.

Non troppo diversamente si articola la battuta nella versificazione del '76, anche se essa porta una notevole unificazione delle due battute di Filippo ed espunge l'improprio intervento di Isabella:

Fieri rimorsi  
già mi squarciate a brano a brano il petto.  
Ah che purtroppo è ver, che mal s'ottiene  
la pace dai delitti! ognor s'asconde  
Gomez l'orrido caso: a me l'onore  
tu salverai tacendo; a te la vita.<sup>7</sup>

Solo nella redazione del 1780 la battuta finale, appoggiata all'apertura allucinante dell'immagine del «mar di sangue» (con un'espansione metaforica eccessiva che pur voleva contribuire a un essenziale innalzamento di tono), si arricchisce di una prima abbozzata forma dell'interrogativo-vocativo che costituirà lo scatto più nuovo e coerente della delusione e insoddisfazione di Filippo:

Un mar di sangue  
scorre. Ah Filippo vendicato sei,  
ma felice se' tu? Gomez, l'orrendo  
caso ad ogn'uom s'asconde: a me la fama  
a te la vita salverai se tacil!<sup>8</sup>

E proprio nella redazione seguente del 1781 il gran numero di varianti può indicare l'assillo del poeta circa la più sicura impostazione dell'interrogativo, ormai sentito centrale, e a cui egli non riusciva a togliere l'inclinazione troppo familiare e insieme retorica della seconda persona e dell'indicazione del proprio nome, e la disposizione più discorsiva fra la constatazione della vendetta e quella dell'insoddisfazione dolorosa.

Sinché, nella forma dell'edizione Didot (nel volume aggiunto dell'89), tutti gli elementi che da tempo cercavano equilibrio e coerenza vengono ad assumere la loro funzione in un ritmo tragico e desolato, come la figura di Filippo vi trova la sua migliore misura, superando la mostruosità un po' ingenua dell'inizio e l'indicazione moralistica troppo esplicita successiva in

<sup>7</sup> Ivi, p. 275.

<sup>8</sup> Ivi, p. 450.

una enigmaticità paurosa ma umana, in cui l’impeto dolente dell’insoddisfazione corre a risolvere un esemplare termine del modulo tragico alfieriano senza cadere nella giustapposizione del riconoscimento della giustizia divina del Creonte dell’*Antigone*, né d’altra parte giungendo alla più profonda complessità del tiranno-vittima del *Saul*, di cui pure costituisce un antecedente essenziale nella situazione peculiare della tragedia giovanile:

Scorre di sangue (e di qual sangue!) un rio...  
Ecco, piena vendetta orrida ottengo;...  
Ma, felice son io? ... – Gomez, si asconde  
l’atroce caso a ogni uomo. – A me la fama,  
a te, se il taci, salverai la vita.<sup>9</sup>

E, pur nei limiti costituzionali della tragedia giovanile, nelle possibilità offerte da quella originaria concezione generale della tragedia, tutto si è sistemato in maniera più coerente e profonda, dando alla battuta il suo valore più pieno e maturo.

Ma come intendere e valutare davvero quel risultato ultimo (e insieme capirne i limiti interni), come intenderne la forma di equilibrio alfieriano che vi si traduce (equilibrio sulla tensione e intensificazione dei nuclei interni e del loro consolidamento espressivo di immagini e linguaggio) e insieme intendere e valutare la lunga vicenda poetica che vi confluiscce e il senso e l’apporto dei vari passaggi (e il significato delle loro particolari condizioni), senza rifarsi alle ragioni centrali del lavoro alfieriano, non in forma di verifica, ma in forma di collaborazione dell’esame particolare e dell’esame generale? Lavoro poetico che era poi una continua reinterpretazione dei propri fantasmi poetici (non l’immaginazione che vuol realizzarsi quasi per una propria spinta autonoma e misteriosa, ma la personalità del poeta sempre più consapevole, potente e matura, ricca di fantasia e di coscienza artistica) e si collega a tutto lo svolgimento alfieriano con le nuove esperienze vitali, culturali, artistiche, con la sua conquista lenta e sofferta di uno stile più maturo che corrisponde a nuove conquiste di una intuizione tragica più profonda.

Sicché lo stesso modulo dell’interrogativo-vocativo, dentro lo sviluppo del dialogo sempre più esplicito, sarà insieme una conquista tecnica della più matura teatralità alfieriana e il corrispettivo di una profonda maturazione del personaggio (organicamente sviluppata in tutta la tragedia) e dell’intuizione alfieriana tragica legata alla novità di altre opere e all’intreccio fra queste e la reinterpretazione delle prime tragedie. Mentre l’abolizione della seconda persona implica insieme una maggiore sicurezza del gusto che ha avvertito un pericolo retorico, una confidenza e un intenerimento prosastico, e la più profonda maturazione di un decoro tragico che si fa dignità, di

<sup>9</sup> Ivi, p. 92 (At. V, sc. 4, vv. 279-283).

una meditazione concentrata sull'assoluta e sofferta intimità dolorosa del tiranno, il quale scopre, nella sensazione della sua insufficienza, della limitatezza della propria azione, della sua tensione di affermazione e di abnorme felicità, la sua singolare umanità di vittima di un destino che su lui ricade implacabile.

Nel 1775 l'Alfieri ideò tre altre tragedie, ma due di queste (*Giulietta e Romeo* e *Carlo I*) non vennero poi proseguite: la prima fu abbandonata dopo la stesura, che fu data alla fiamme; la seconda fu interrotta alla stesura del III Atto, quando al poeta «si agghiacciò sí fattamente il cuore e la mano, che non fu possibile alla penna il proseguirlo» (come egli ebbe ad esprimersi nella *Vita*<sup>10</sup>), e quell'abbozzo incompiuto in francese ci dà ben ragione della sua interruzione: perché esso mancava di un vero nucleo drammatico suscettibile di sviluppo e rappresentava, piuttosto che una situazione poetica, una discussione assai incerta dell'Alfieri con le proprie idee politiche prima della chiarificazione maggiore della *Tirannide*, quando gli apparve assurda qualsiasi eccezione alla egualianza fra re e tiranno.

Nel *Carlo I* l'Alfieri indugiava nel vagheggiamento di un re (Carlo I d'Inghilterra) buono e leale di fronte ad un tiranno demagogo (Cromwell), di un repubblicano onesto e ingenuo (Fairfax) davanti a un principe tirannico (il figlio di Carlo I), e svolgeva una discussione interessante ma inconcludente sui mezzi violenti o pacifici con cui conseguire la libertà. Si trattava di un tentativo di porre in scena una dissertazione politica, priva di ogni motivo poetico e debole nelle sue possibili conclusioni, riflesso di oscillazioni del pensiero politico alfieriano sotto lo stimolo di motivi montesquieuiani e, oltre tutto, con un evidente errore d'interpretazione della figura di Carlo I e della sua morte.

Ben diversamente vitale era l'idea del *Polinice* che venne svolta, dopo la stesura francese e italiana del 1775 (l'Idea è del 28 maggio, la stesura francese del 29 maggio-4 giugno, quella italiana del 6-11 luglio), in due versificazioni (Pisa, 14 maggio-9 giugno 1776; Roma e Napoli, 25 aprile-6 giugno 1781), la seconda delle quali fu corretta nel 1787 per l'edizione parigina.

Anche nel *Polinice* l'Alfieri partiva da una prima concezione legata a letture francesi (in questo caso *Les Frères ennemis* del Racine e *I sette contro Tebe* di Eschilo nel rimaneggiamento del *Théâtre des grecs* del Brumoy), ma ben presto egli si giovò dell'ausilio di testi più adatti, incontrati nelle sue nuove letture italiane e latine: la *Tebaide* di Stazio nella versione di Bentivoglio, l'*Ossian* cesarottiano, le tragedie di Seneca. E contemporaneamente si sprofondava negli studi grammaticali per il possesso sicuro e minuto dell'italiano, a cui lo stimolava anche il purismo di alcuni gruppi di letterati piemontesi (soprattutto il Paciaudi e la scuola del Tagliazucchi) ma a cui più intimamente era spinto dal profondo bisogno di una lingua organica posseduta in tutte le sue possibilità letterarie e nella sua radicale vitalità.

<sup>10</sup> Ed. cit., I, p. 202.

Donde l'attenzione crescente alla lingua toscana parlata (e persino alla sua pronuncia), documentata dai suoi viaggi già nel '76 e '77 a Pisa, Firenze, Siena e dalle relative raccolte di parole e di modi di dire (con vocabolarietti francese-italiano e piemontese-italiano).

Ma fra le letture e gli studi di quegli anni, più direttamente interessanti per il lavoro delle tragedie e in particolare del *Polinice* furono, come dicevamo, le letture di Seneca tragico (di cui l'Alfieri poteva apprezzare, pur nella riconosciuta retorica, gli effetti violenti del verso spezzato e sintetico), dell'*Ossian* cesarottiano con i suoi endecasillabi «ben architettati» (come li chiamò nella *Vita*), ma più in profondo ricchi di suggestioni sentimentali, di un senso dell'orrore, della morte, dell'eroismo sfortunato che dové operare come forte stimolo sull'animo alfieriano, anche se nella composizione del *Polinice* più immediatamente efficace fu la lettura della *Tebaide* di Stazio nella versione del Bentivoglio, che rafforzava con il suo endecasillabo eloquente e grandioso la reazione dell'Alfieri ai pericoli melodrammatici della sua prima prova tragica nella *Cleopatra* e aiutava (anche se non senza altri rischi di eloquenza e di enfasi, di eccesso nella direzione del truce e dell'orrido) il poeta nel suo sforzo di superamento degli elementi patetici e languidi della sua formazione francese.

E pure, in complesso si può dire che sulla base già della stesura italiana la tragedia trovò assai presto la sua intonazione fortemente drammatica e se, rispetto alla prima versificazione del '76, quella dell'81 importa un consolidamento e una precisazione più controllata e contenuta della forza esuberante liberata in quella, e la redazione definitiva aggiunge alcune battute che chiariscono e approfondiscono il significato alfieriano del protagonista e del motivo centrale della tragedia, tutta la tragedia viene elaborata dopo la stesura italiana con una relativa facilità e senza cambiamenti troppo bruschi.

Il personaggio centrale, Eteocle, assume presto la sua posizione di forza e di eccesso passionale, anche se, come ho detto, esso trova solo nella redazione finale il suo completamento essenziale e il rilievo più intero del suo significato poetico, suggerendo con un movimento di scontentezza e di insaziabilità la sua potente natura alfieriana, il suo carattere di individuo divorato da una sete smisurata di affermazione personale e da un odio furi-bondo contro ciò che a quella si oppone e che non potranno essere appagati neppure dalla vendetta e fanno vibrare questo personaggio, carico di una forza barbarica, fra la delusione tipica delle catastrofi alfieriane e un prolungarsi oltre la morte di quell'odio, di quella furibonda tensione. Ed è da questo personaggio centrale, enorme e scoperto (diversamente dall'enigmatico Filippo, più controllato e poeticamente grande), barbarico e rozzo, vivo di una sola passione tremenda, in cui l'odio per ciò che lo limita supera a un certo punto le stesse ragioni della sua lotta, che la tragedia riceve la sua luce poetica maggiore, la sua caratteristica di estrema tensione, di vita per eccesso. Perché, malgrado gli sforzi di arricchimento e di complessità dell'Alfieri, solo Eteocle rimane unitario e potente e solo l'azione da lui condotta ha

forza e continuità pur nel suo carattere di azione impetuosa e senza linea, fatta di scatti più che di svolgimento. La tragedia nacque così e così rimase sostanzialmente, frammentaria e priva di equilibrio, ricca di un impeto centrale, di un nucleo poetico intenso nel personaggio di Eteocle nonché di interessantissimi spunti poetici negli altri personaggi, ma appunto in questi motivi secondari irrealizzata e frammentaria e involta in un'atmosfera poetica di orrore intensa, ma non priva di eccessi e di cadute in una certa retorica legata anche alla base letteraria (Stazio-Bentivoglio soprattutto) che pur aveva consentito all'Alfieri di superare più facilmente i toni languidi e patetici dell'Idea e stesura francese.

Indubbiamente l'Alfieri, nello sviluppare la sua tragedia, cercò insieme di approfondire e potenziare il personaggio di Eteocle (che risultò veramente centrale e, nella sua rude grandiosità, compiuto e coerente) e di dare vita ad altri personaggi e sentimenti oltre che di complicare l'azione troppo semplice derivante in Eteocle dall'odio fraterno con la subdola e machiavellica trama ordita da Creonte, fratello di Giocasta e zio dei due fratelli nemici.

Particolarmente difficile riuscì la realizzazione di questo complicato disegno: la trama di Creonte (figura astratta e meccanica, senza la minima vibrazione poetica), che vuole sfruttare a proprio vantaggio la fatale eredità delittuosa della famiglia di Edipo, le rivalità dei due fratelli e l'odio di Eteocle per Polinice, che è il vero movente della tragedia. È evidente che nell'Alfieri vi fu una certa esitazione, in sede di intenzioni, circa l'assoluta centralità di Eteocle, e mentre il suo istinto poetico lo portava ad assicurarla effettivamente in maniera sempre più chiara, egli pensava di dare luce particolare al personaggio di Polinice, a cui dette l'onore di figurare come titolo della tragedia, che prima (nelle stesure) era *I fratelli nemici* e poi (nelle due prime versificazioni) *Eteocle e Polinice*. Né certo mancano nella figura di Polinice (il fratello puro, l'eroe che accetta la lotta per la difesa della propria dignità) interessanti spunti di motivi poetici, che rimangono però dispersi e inefficaci, anche se suggestivi in singole battute, in singole espressioni di grande altezza sentimentale. Lo stesso discorso si dovrà fare per la figura di Antigone (accommunata a Polinice dal senso doloroso della nascita incestuosa), che anticipa, ancora abbozzato, con alcuni tratti di alto canto elegiaco, quello che sarà il grande personaggio della tragedia successiva. E in sostanza, in questa disposizione di squilibrio fra un personaggio e motivi centrali potenti, e motivi poetici diversi che non riescono a fondersi, e vivono con diversa intensità in Polinice e Antigone (più debolmente in Giocasta – freddo del tutto e meccanico Creonte), è implicito non un assurdo invito ad una lettura antologica, ma certo l'indicazione di un recupero di spunti poetici di grande suggestione e molto promettenti ma non sviluppati fino ad animare interamente un personaggio e renderlo vivo, come è invece quello, unico, di Eteocle, del barbarico, mostruoso eroe dell'odio insaziabile, dell'inappagato desiderio di illimitato dominio, del feroce bisogno di rottura di ogni vincolo fin a quelli del sangue e della famiglia: estrema, esasperata espressione, in

questa fase iniziale delle tragedie, di quello che è stato detto l'anarchismo alfieriano, ma in cui non potrebbe certo risolversi tutta la complessa origine o lo sviluppo della grande poesia alfieriana<sup>11</sup>.

Con l'*Antigone* (ideata e stesa nel 1776 come l'*Agamennone* e l'*Oreste*) si apre un ciclo dell'attività tragica alfieriana che ha il suo culmine nell'*Agamennone* e che si distacca dall'attività dell'anno precedente per la maggiore sicurezza del poeta, il suo maggiore possesso della lingua poetica italiana, la sua aumentata capacità di linguaggio, di scavo psicologico e di complessità di toni e sfumature nella costruzione del personaggio centrale, tanto che l'Alfieri stesso scrisse sul manoscritto della versificazione del '77: «Alba d'un nuovo stile».

L'*Antigone* è tragedia ancora mancante di una totale unità e soprattutto viva nel personaggio centrale, ma in quel personaggio essa raggiunge una singolare altezza poetica e intorno a quel personaggio si creano zone intere di poesia coerente e continua e di una finezza e purezza che non si possono trovare nel *Polinice*.

La tragedia non parte più dalla prosa francese e, seppure non vi mancano echi di tragedie francesi secentesche (soprattutto dell'*Antigone* del Rotrou), essi si limitano a particolari della trama e non riguardano certo l'intimo atteggiamento dei personaggi.

Nell'elaborazione dell'*Antigone* (dalla Idea e stesura italiana del 1776 – Idea 22 maggio e stesura 10-21 giugno, a Pisa – attraverso la prima e seconda versificazione – Torino, 13 febbraio-12 aprile 1777; Roma, 6 giugno-4 luglio 1781 – alla lezione definitiva) più che di eliminazione di toni e motivi romanzeschi e languidi o convenzionalmente eleganti e preziosi, come nelle due prime tragedie rispetto alla stesura francese, si tratta di alcune modificazioni del disegno dell'opera in parte già attuate nel passaggio dall'Idea alla stesura alla prima versificazione: come la soppressione di un personaggio inutile ed anzi impacciante (Menete, accompagnatore di Argia), ultima traccia di quella concezione tragica francese in cui confidenti e intermediari erano essenziali e da cui l'Alfieri si liberava qui definitivamente.

Ma ben più importante è la progressiva distinzione della sorte e della psicologia di Antigone e di Argia, che nell'Idea e nella stesura erano assai più vicine fra loro e accomunate da volontà assai simili e soprattutto da una stessa morte.

<sup>11</sup> Di questo estremo bisogno di dominio illimitato e di odio implacabile sono soprattutto espressione nel finale (in cui Eteocle trafigge, in uno scellerato abbraccio, Polinice, da cui è stato ferito a morte in duello – fratricidio, «ammenda» dell'incesto da cui i due fratelli sono nati!) le parole estreme di Eteocle, che prima domanderà ai presenti se «muore re», e poi risponderà al fratello (che gli chiede: «Sei pago tu?»): «Son vendicato. – Io moro;... / E ancor ti abborro...», portando fino al parossismo un odio che non trova neppur esaurimento nella vendetta e nel fratricidio (cfr. V. Alfieri, *Polinice*, Testo definitivo e redazioni inedite, ed. critica a cura di C. Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1953, p. 86).

Già nella prima versificazione l'Alfieri intuí più chiaramente la necessità di staccare Antigone da Argia, di distinguere la sua personalità eroica e femminile (ma appunto femminile e delicatissima senza pericoli di languore e di svenevolezze, perché saldamente distinta da una psicologia debole e trepida) da quella della più fragile e tenera Argia. E come la sorte diversa (sottolineata nell'incontro ultimo, quando le loro strade divergono, quella di Antigone verso la morte, quella di Argia verso la patria e gli affetti familiari) le separa nettamente assegnando ai due personaggi una diversa funzione e un diverso significato e legando solo Antigone allo sviluppo tragico dell'azione, accrescendone anzi la solitudine dolorosa e orgogliosa, così nell'elaborazione delle versificazioni l'Alfieri coerentemente perfezionò la distinzione delle due figure femminili ottenendo il grandioso isolamento di Antigone e l'incantevole effetto di incontri fra due voci di diversa intensità e vigore, pur su di un fondo comune di femminilità e di affettuosa consonanza. E mentre (persino con spostamenti di intere battute da Argia ad Antigone, dove quelle implicavano decisioni e atteggiamenti più eroici e risolutivi) distingueva sempre meglio i due personaggi, il poeta veniva anche approfondendo sempre più il personaggio di Antigone, assicurandone l'eccezionale purezza e fermezza contro ogni possibile languore, rendendola sempre più eroica e solitaria, bramosa di una morte liberatrice e purificatrice, ma insieme ricca di una vita affettiva delicata e intensa, di una consapevolezza della propria fragilità umana, piena di sfumature delicate che tolgonon alla sua forza eroica ogni rigidezza schematica e scolasticamente esemplare e la rendono viva e concreta, così come quella forza e quella solitudine di creatura superiore ed eccezionale assicurano una robustezza sentimentale e poetica, coerente e compatta ai moti più soavi e delicati della sua *pietas* familiare, della sua virginale femminilità.

E sempre meglio l'Alfieri, specie nella seconda versificazione e in quella definitiva, accanto al rafforzamento della figura di Antigone nella sua brama e volontà della morte sentita come liberazione da una vita limitata dalla sventura, dalla tirannia scellerata di Creonte e dal peso fatale dei delitti della sua famiglia (e quindi come tutti i veri personaggi alfieriani tesa con tutta la propria energica personalità a liberarsi dagli ostacoli che la limitano, a cercare in un gesto risolutivo la conclusione di un'azione eroica e liberatrice), sviluppò (assai più che in Eteocle nel *Polinice*, in cui l'accento poetico batte sulla tensione dell'individuo e lo stesso moto finale di scontentezza si atteggia quasi in una prosecuzione del desiderio insaziato di odio e di vendetta) il motivo dell'amarezza, del dubbio tormentoso e dolente dell'insufficienza di quella tensione e di quell'azione liberatrice.

Antigone vuole la morte (lo stesso atto della sepoltura data al cadavere di Polinice deriva non solo da un alto senso di dovere e di pietà, ma dalla certezza che quell'atto doveroso implica la condanna da parte di Creonte, la morte), perché la sente come unico mezzo per rompere la catena di delitti di cui il fato ha caricato la sua famiglia e a cui essa stessa si sente solidalmente legata. Ma la morte purificatrice e liberatrice, quando sarà ormai prossima

in tutto il suo fascino e il suo orrore, apparirà essa stessa insufficiente a risolvere per sempre il destino delittuoso, la colpa della famiglia di Edipo, e Antigone avrà come un ultimo movimento di dubbio, un sospiro di ansia<sup>12</sup> che completa la sua vita poetica, il suo significato di voce del complesso motivo poetico alfieriano. Dico «voce» non simbolo, come parve al De Sanctis nella sua incerta polemica con i romantici e nella sua contraddittoria definizione dei personaggi alfieriani ora come individui sanguigni (ma di sangue non proprio) ora come simboli; perché i grandi personaggi alfieriani sono viva, varia, concreta, istintiva espressione del fondamentale motivo poetico alfieriano che in essi si realizza non come qualcosa di esterno e di astratto: né l'Alfieri ebbe mai velleità di portare sulla scena problemi e formule filosofiche, né mai tradusse in chiarezza filosofica il dramma spirituale e storico che egli poteva solo far vivere in poesia.

Nello sviluppo della tragedia l'Alfieri volle anche approfondire ed ampliare il dramma e il significato del tiranno Creonte e di suo figlio Emone, innamorato di Antigone che suo padre vuole invece eliminare per assicurare per sempre il trono di Tebe a sé e al figlio.

Ma se quei due personaggi e la loro situazione nei confronti di Antigone sono indispensabili allo sviluppo intero del personaggio centrale, la loro vita, e soprattutto il dramma di Creonte rimangono più deboli, senza profonda poesia. Emone è personaggio «perfetto» su di un piano di intenzioni e di coerenza «virtuosa», ma è troppo rassegnato e lontano dalla potenza e complessità della donna che ama e la cui superiorità persin troppo facilmente riconosce, privo di una forte personalità e quasi replica minore di Carlo nel *Filippo*. Creonte è un piccolo tiranno privo di grandezza e mediocre in ogni suo atto, e la complicazione sentimentale di cui l'Alfieri lo arricchí (l'amore fortissimo per il figlio) non porta nessuna vera vibrazione poetica in un personaggio così scialbo e artificioso.

Così la tragedia ha qualcosa di più diviso, malgrado la sua generale bontà tecnica; e la sua più vera poesia è discontinua: viva ed altissima nella vita del personaggio di Antigone e nel suo rapporto con Argia, debole e intenzionale nel dramma di Emone e di Creonte. Sicché a voler indicare (oltre alla potente suggestione poetica che Antigone crea intorno a sé in tutta la tragedia ovunque essa compare) le parti più compatte di poesia, si possono indicare tutto il I Atto e le prime tre scene dell'Atto V, in cui appunto è centrale e altissima la presenza della protagonista.

Nel I Atto sulla scena, dominata dal tema e dalla suggestione della notte e dell'«orribil reggia», e sull'avvio di questi temi nella voce più tenue di

<sup>12</sup> Cfr. Atto V, sc. 2, vv. 47-51: «va'; lasciami; avranno / così lor fine in me di Edipo i figli. / Io non men dolgo; ad espiare i tanti / orribili delitti di mia stirpe, / bastasse pur mia lunga morte!» (V. Alfieri, *Antigone*, Testo definitivo e redazioni inedite, ed. critica a cura di C. Jannaco, Asti, Casa d'Alfieri, 1953, pp. 77-78). In forma meno sicura e meno sintetica questo essenziale passo compariva già nella prima versificazione del '77 (cfr. ivi, p. 279).

Argia, si alza la voce purissima ed alta di Antigone che riprende quei temi e li intreccia ai motivi della sua personalità, che in quella prima parlata si esprimono con tanta sensibile complessità, con un misto di eroico, di femminile, di orgoglioso e di inebriente nella volontà dell'azione e della morte, di trepido e di pensoso nella consapevolezza della fragilità dei sensi femminili, nel timore umanissimo di non aver tutta la forza necessaria a sostenere la morte voluta anche come mezzo unico per rompere la catena di delitti di cui il fato ha caricato la sua famiglia e a cui essa stessa si sente solidalmente legata e che insieme avverte come insufficiente a purificare per sempre l'enorme colpa accumulata sulla stirpe di Edipo<sup>13</sup>: e questo incontro di una solitudine eroica così continuamente ribadita – «io sola», «io non deludo, affronto / i tiranni», ecc. – e di una femminile capacità di compassione e di intenerimento da cui Antigone deve guardarsi come da un ostacolo alla sua azione, è davvero il risultato di un poeta ricchissimo di sensibilità, e insieme «arciaristocratico», come diceva il Goethe, nel suo senso eroico delle personalità eccezionali e superiori alla media comune degli uomini:

– Queta è la reggia; oscura  
la notte: or via; si vada... E che? vacilla  
il core? il più, mal ferme l'orme imprime?  
tremo? perché? donde il terrore? imprendo  
forse un delitto?... o morir forse io temo? –  
Ah! temo io sol di non compier la impresa.  
O Polinice, o fratel mio, finora  
pianto invano... – Passò stagion del pianto;  
tempo è d'oprar: me del mio sesso io sento  
fatta maggiore: ad onta oggi del crudo  
Creonte, avrai da me il vietato rogo;  
l'esequie estreme, o la mia vita, avrai. –  
Notte, o tu, che regnar dovesti eterna  
in questa terra d'ogni luce indegna,  
del tuo piú denso orrido vel ti ammanta,  
per favorir l'alto disegno mio.  
De' satelliti regi al vigil guardo  
Sottrammi; io spero in te. [...]]<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Proprio alla fine (Atto V, sc. 2, vv. 49-51; *Antigone* cit., p. 78) Antigone dirà, come in un supremo dubbio, in un presentimento di insufficienza del suo gesto eroico e sacro, liberatore e purificatore:

[...] ad espiare i tanti  
orribili delitti di mia stirpe,  
bastasse pur mia lunga morte...

Di nuovo appare così nel finale (prima del piú esterno e pur significativo moto di delusione di Creonte che intravede nel suicidio del figlio la punizione divina) la tipica sigla alfieriana di una conclusione di scontentezza, di pessimismo nello stesso supremo atto liberatore della morte.

<sup>14</sup> Atto I, sc. 2, vv. 34-51 (ivi, p. 18).

E tale altezza di canto resiste fino alla fine dell'Atto, quando Antigone accetta l'aiuto di Argia all'opera eroica e pietosa delle esequie di Polinice (e l'accetta dopo esitazioni così poetiche nella sua coscienza della diversa natura e del diverso destino di Argia), e nell'essenziale incontro delle due voci, nella loro diversa decisione e complessità si svolge un altro momento di quella poesia intima e finissima che tradizionalmente veniva negata all'Alfieri e che d'altra parte è tanto superiore ad un patetismo languido perché raggiunta, nella sua estrema delicatezza, su di un alto piano eroico, nella eliminazione del sentimentalismo e dell'effusione incontrollata.

L'altra zona alta e compatta di poesia è nelle prime scene dell'Atto V, in cui si ripete l'incontro fra le due donne nella stessa atmosfera notturna dell'inizio. Ma questa volta le due donne si incontrano mentre si avviano a due mete opposte, che le distinguono ancora nel loro diverso destino e significato poetico: Antigone si avanza, carica di catene fra le guardie, verso l'orribile morte cui Creonte l'ha condannata; Argia è condotta fuori di Tebe perché ritorni alla sua città, al suo figlioletto, ai suoi affetti familiari, e le è stato concesso di portar con sé l'urna con le ceneri di Polinice. E di nuovo, sulle proposte più trepide di Argia si levano gli sviluppi alti ed elegiaci (di un'elegia eroica e purissima) di Antigone, la cui grande figura raggiunge in queste scene la sua perfetta compiutezza: dall'iniziale monologo in cui la brama del «sospirato fine», l'ansia eroica della morte («Ti veggo in volto / terribil morte, eppur di te non tremo»), il timore di intenerirsi per la stessa pietà dimostrata dalle guardie, si incontrano in battute così misurate ed essenziali, dall'abbraccio con Argia e dalla esortazione alla vita in cui vibra, pudico e sommesso, l'accenno elegiaco a se stessa («Ah vivi; al figlio vivi, / e a lagrimar sovr'essa [l'urna di Polinice]; e, fra... i tuoi... pianti... / Anco rimembra... Antigone...»), alla battuta in cui la speranza della morte liberatrice si oscura nel dubbio doloroso della sua insufficienza ad emendare gli orribili delitti della famiglia di Edipo, fino all'accenno imperioso e disperato al «biasmevole amore» per il figlio di Creonte, fino al supremo addio in cui la forza eroica e l'elegia dell'Alfieri trovano nella voce altissima e ferma di Antigone uno dei momenti di espressione poetica più intensa. Creonte è intervenuto a troncare i saluti delle due donne e la pietosa esitazione delle guardie, e alle sue parole incalzanti e affrettate, che indicano già l'esecuzione pratica del suo ordine, seguono la disperata interrogazione della umanissima Argia: «Oh cielo! / Non ti vedrò più mai?», e la risposta di Antigone: nuda come un'epigrafe, ma vibrante di tutto il senso profondo che la sua appassionata personalità porta in quelle parole assolute: «Per sempre, ... addio»<sup>15</sup>.

Con quelle parole assolute, con quella clausola di misura perfetta si chiude poeticamente la tragedia: le scene seguenti, in cui si sviluppa e si conclude il dramma di Creonte, malgrado i motivi e gli espedienti drammatici (minaccia di Emone a Creonte, vista del cadavere di Antigone sulla scena, suicidio

<sup>15</sup> At. V, scene 1, 2, 3.

di Emone, disperazione e risipiscenza tardiva di Creonte) sono nettamente inferiori rispetto alla formidabile impressione poetica lasciata dall'ultimo incontro di Antigone e Argia.

Sulla via indicata dalle parti poetiche dell'*Antigone* la poesia alfieriana si espresse in un primo compiuto capolavoro, in cui l'altezza dei motivi è pari all'organicità, all'armonica coerenza dei personaggi, alla perfetta coincidenza di trama e di azione poetica: l'*Agamennone*. In questa tragedia, in cui tutti i personaggi pur avendo vita propria collaborano e si integrano, il motivo fondamentale della poesia alfieriana viene ad esprimersi nell'azione stessa, e a vibrare coerentemente in diverse situazioni, nei personaggi. Il tremendo delitto nella sua occulta maturazione è infatti svolto nella tragedia (che ha così ben più che un semplice valore teatrale-tecnico) come un motivo profondo e fatale che chiede liberazione ed espressione, affermazione completa e completo successo, mentre poi alla fine rivela la sua insufficienza a concludersi e dalla sua affermazione scaturisce la necessità di altre azioni e di altri delitti, il risorgere di altri limiti e di altri ostacoli. E di questa tensione e di questa finale delusione e dolorosa coscienza di un risorgere e moltiplicarsi dei limiti intorno alle azioni e agli uomini vivono coerentemente i quattro personaggi della tragedia; tutti, con mirabile e poetico sincronismo, accordati nel finale fortissimo e perfetto, in una comune situazione di delusione e di doloroso sentimento del crollo delle loro speranze e della loro tensione alla libertà e alla felicità.

Egisto, quando crede di dover cogliere il frutto della sua azione, di raggiungere la sua scellerata felicità, la liberazione dal fatale obbligo della vendetta familiare e dalla sua condizione di reietto e di esule, nella conquista del trono e nello sterminio della famiglia degli Atridi, si accorge di aver tutto perduto con la fuga del fanciullo Oreste. Elettra, che aveva sperato (pur nel presentimento sempre più forte di una tragica conclusione) di riavvicinare padre e madre, di fare in tempo a sventare il delitto allontanando Egisto, vede frustrate le sue speranze e persino avverte di aver collaborato involontariamente al delitto non avvisando esplicitamente il padre. Agamennone nell'atto delittuoso di Clitennestra vedrà non solo dissolto tragicamente il sogno di pace a cui il suo animo ansiosamente e con preoccupazione crescente anelava, ma vedrà il delitto venirgli incontro proprio per mano della moglie che aveva sin all'ultimo sperato di riconquistare al suo amore («Tu, sposa?» sarà il grido della sua suprema delusione e amarezza). Clitennestra (in cui tutto è ancor più complesso e profondamente scavato), quando (dopo una tremenda lotta interiore e l'intervento di Egisto che fa prevalere in lei l'affascinante immagine di una liberazione totale e sicura dall'ostacolo che la priva della felicità insieme a lui e, con l'ostacolo, di tutti i tormenti della sua coscienza) si decide all'uccisione di Agamennone, e la compie in una furia tanto più forte quanto maggiore era stata la sua esitazione precedente, sente improvvisamente l'orrore di ciò che ha compiuto, e la sua assoluta insufficienza rispetto a ciò che credeva di potersene attendere: il delitto, che

le appariva risolutivo e liberatore, le rivela il suo aspetto di limite ulteriore in quanto, invece della felicità, le apre un avvenire di rimorso e di angosce. Tutti i personaggi hanno dunque una loro altezza e una forza di personalità che contraddice all'impressione in vari critici di una tragedia "borghese" e alle caratterizzazioni troppo esterne che ne dà lo stesso Alfieri nel suo *Parere*.

Egisto non è riconducibile all'«amante vile» del Calosso<sup>16</sup> e il suo monologo, con cui si apre la tragedia, lo mostra carico di una forte passione (la vendetta del padre Tieste) e insieme di una consapevolezza della fatalità del delitto («entro mie vene / scorre pur troppo il sangue tuo: d'infame / incesto, il so, nato al delitto io sono»<sup>17</sup>) che lo animano e lo rendono complesso e tutt'altro che volgare od astratto: né c'è incoerenza fra l'intensità e la voce alta e appassionata di questo monologo, o di quelli in cui in altri momenti essenziali Egisto esprime il suo animo, e la lucida forza con cui egli conduce a poco a poco l'amante al delitto; ché anzi quei monologhi più scoperti e gridati sembrano voler indicare la forza che urge nelle battute calcolate e sicure (ma percorse anch'esse in realtà dall'ansia del risultato, dalla torbida gioia del graduale successo) dei suoi dialoghi con Clitennestra. E Agamennone non è l'ottimo marito o l'«ottimo re» (o peggio il «marito tradito» che, secondo l'Alfieri, poteva diventare talvolta «risibile»<sup>18</sup>) in ciò che queste qualifiche implicano di mediocre e di puramente decoroso ed impoetico, perché anche lui è tutt'altro che placido e, mentre lo agitano il tormentoso ricordo del sacrificio di Ifigenia e il senso di una colpa seppur fatale, tanto più forte ed ansiosa è la sua aspirazione ad una pace che gli appare dono prezioso e arduo, meta d'una tensione ostacolata dall'intima consapevolezza della sua difficoltà e perciò esaltata con parole così cariche di ansia sotto l'apparente sicurezza, nel bellissimo monologo al suo ritorno in Argo<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Cfr. U. Calosso, *L'anarchia di Vittorio Alfieri. Discorso critico sulla tragedia alfieriana*, 2<sup>a</sup> ed. riveduta, Bari, Laterza, 1949, pp. 127-128.

<sup>17</sup> At. I, sc. 1, vv. 5-7 (in V. Alfieri, *Agamennone*, Testo definitivo e redazioni inedite, ed. critica a cura di C. Jannaco e R. De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1967, p. 11).

<sup>18</sup> Cfr. *Parere sulle tragedie* cit., p. 97.

<sup>19</sup> Atto II, sc. 4, vv. 180-187 e 191-195 (*Agamennone* cit., pp. 31-32):

Riveggo al fin le sospirate mura  
d'Argo mia: quel ch'io premo, è il suolo amato,  
che nascendo calcai: quanti al mio fianco  
veggo, amici mi son: figlia, consorte,  
popol mio fido, e voi Penati Dei,  
cui finalmente ad adorar pur torno.  
Che più bramar, che più sperare omai  
mi resta, o lice? [...]

[...] Oh vero porto  
di tutta pace, esser tra' suoi! – Ma, il solo  
son io, che goda qui? Consorte, figlia,  
voi taciturne state, a terra incerto  
fissando il guardo irrequieto? [...]

Quell'apparente idillio del ritorno è tutto pervaso da un'inquietudine che presto troverà conferma nel silenzio imbarazzato di Clitennestra ed Elettra, e nelle stesse parole così intense («bramar», «sperare», «vero porto / di tutta pace»), nell'assicurazione a se stesso che tutto gli è propizio e fido, sembra che Agamennone voglia placare un turbamento profondo e illudersi di un possesso arduo e, malgrado le apparenze, impossibile.

Anche Elettra, figura di grande franchezza e delicatezza, ha una sua pena profonda e vive nella volontà e nella speranza di liberare la casa dalla funesta presenza di Egisto e dal pericolo di un delitto che ella sente a poco a poco crescerle intorno, e a cui tenta invano di opporsi, presa drammaticamente fra quell'amore per il padre che esigerebbe un chiarimento completo a lui del tradimento della moglie, e l'amore per la madre che non le permette di parlare apertamente (cfr. specialmente la scena 2 dell'Atto IV).

Né tanto meno si potrebbe abbassare la grande e potente figura di Clitennestra alla "moglie delinquente": grande figura alfieriana, viva di una prepotente passione che si colora, nel suo animo tormentato, della luce di un affetto invincibile per Egisto che le appare infelice e innocente e si giustifica con il risentimento verso Agamennone per il sacrificio della figlia Ifigenia; ma questa passione, che le fa vedere la scomparsa di Agamennone come la necessaria eliminazione dell'unico ostacolo alla propria felicità (prima spererà nella sua morte in mare – «s'ei [...] piú non vivesse?», dirà ad Elettra nella scena 2 dell'Atto I –, poi penserà ad una soluzione nella fuga con Egisto, poi ripiegherà sull'idea della propria morte e infine accetterà il delitto come atto estremo di liberazione), è in lei combattuta dall'orrore del delitto e da una contrastante tensione meno sicura, ma, a momenti, piena di grande energia, verso il rifiuto di un gesto di cui le balena a tratti la scelleratezza. Così il suo animo, tutt'altro che comune e debole, sostiene una lotta intima di grande energia e, nello scavo psicologico delle sue oscillazioni e dei suoi contrasti (che non si riduce a bravura di minuta analisi, ma è potentemente organizzato e poetico sulla salda base di una personalità capace anche di vigore nella sua eccitazione morbosa), essa vive un dramma complesso ed intenso.

Ma ciò che colpisce di piú in questa tragedia è poi la singolare misura tesa dell'insieme, l'armonia organica dell'azione in tutto il suo svolgimento, l'accordo intimo fra i personaggi. Fusione e aderenza di mezzi tecnici e di potenti motivi poetici che raggiunge la perfezione nella grande scena 1 dell'Atto IV, in cui la impetuosa volontà di azione di Clitennestra (eccitata dall'addio che Egisto finge di darle e dall'avvicinarsi della fine di quel giorno che ella ha chiesto all'amante come dilazione alla sua partenza e che è divenuto il termine incalzante della sua decisione) – «È tempo, / tempo è d'oprar» – si intreccia con la perfida macchinazione di Egisto che la sollecita mentre sembra ostacolarla e frenarla, fino al balenare orribile della necessaria uccisione di Agamennone («Or t'intendo. – Oh quale / lampo feral di orribil luce a un tratto / la ottusa mente a me rischiara! oh quale / bollor mi

sento entro ogni vena! – Intendo: / crudo rimedio, ... e sol rimedio, ... è il sangue / di Atride»<sup>20</sup>) e all'accettazione da parte di Clitennestra di esser lei ad uccidere il marito; e tutta la scena si svolge in una tensione estrema e pur senza il minimo eccesso di enfasi.

E si noti che in questa tragedia il linguaggio può apparire meno rilevato, quasi prosastico, solo se non si intende la sua perfetta aderenza all'intensa poesia dell'azione che non ha bisogno dell'eloquenza di quelle narrazioni epico-drammatiche che abbondavano nel *Polinice* e che non mancavano in alcuni tratti dell'*Antigone*. Qui quel «sublime» che l'Alfieri aveva cercato nel *Polinice* con il silenzio improvviso nella battaglia fra i due fratelli e i loro alleati e seguaci, è divenuto ancor più intimo nell'azione poetica; e quei «taciti passi» che nella notte rivelano a Clitennestra l'arrivo di Egisto e l'inevitabilità del delitto, il «Tu, sposa?» di Agamennone trafitto, ne sono altissimi esempi.

L'*Oreste* fu ideato nello stesso giorno dell'*Agamennone* (19 maggio 1776); l'Idea delle due tragedie venne stesa in prosa contemporaneamente nel 1777, a Siena, e nel 1778, a Firenze, l'Alfieri procedette alla versificazione dell'*Oreste*, subito dopo quella dell'*Agamennone*.

La vicinanza cronologica e la continuità del soggetto han fatto sí che si imponesse un paragone fra le due tragedie, che fu già istituito dall'Alfieri nel *Parere sull'Oreste* a tutto vantaggio di questa tragedia, da lui molto amata per l'impeto del personaggio centrale («caldo [...] in sublime grado») e per la forza unitaria dell'azione mossa da un solo «motore» e da una sola passione: una «implacabil vendetta». E quando suggeriva di farla rappresentare la sera consecutiva dell'*Agamennone* pensava che nella vicinanza «l'*Oreste* crescerrebbe dopo l'*Agamennone*; e a tal segno forse crescerrebbe, che se si volesse alternare, l'*Agamennone* dopo l'*Oreste* verrebbe anche a piacere assai meno di prima»<sup>21</sup>. È in genere la critica ha seguito la preferenza alfieriana<sup>22</sup> sino all'esaltazione indiscriminata del Ferrero, che pure nel suo saggio del '35 *La genesi dell'«Oreste»*<sup>23</sup> aveva messo in luce elementi atti a indicare almeno il sopraggiungere di nuovi motivi poetici e addirittura di un nuovo dramma rispetto alla primissima concezione, che, mentre arricchiscono la tragedia, la complicano e mettono in pericolo la sua unità.

Ciò che si riscontra anche nella lettura diretta dell'opera, nella sua for-

<sup>20</sup> Vv. 103-108; ivi, p. 58.

<sup>21</sup> *Parere sulle tragedie* cit., pp. 99 e 100.

<sup>22</sup> Si escluda però il Momigliano che, dopo una prima adesione alla preferenza tradizionale (introduzione al *Saul*, Catania, Muglia, 1921), nella *Storia della letteratura italiana* (Messina, Principato, 1953<sup>8</sup>, p. 391) dette dell'*Oreste* un giudizio assai severo, notando che «cade nei frequenti parossismi alfieriani» e parlando di grande pagina di «poesia psicologica» solo per «la rappresentazione della discordia che, dopo il delitto comune, scaglia l'uno contro l'altro i due inquieti adulteri».

<sup>23</sup> Ora nel volume *Alfieri*, Torino, Chiantore, 1945, pp. 353-401.

ma definitiva, nell'incontro di una linea centrale impetuosa, impersonata in Oreste, e di uno svolgimento drammatico più complesso e tormentato (ricco di sospensioni, di presentimenti, di moti elegiaci che ricordano più da vicino l'*Agamennone* senza averne la forza e la risonanza che in quella tragedia deriva dalla perfetta organicità di tutti i particolari), impersonato soprattutto in Clitennestra. Ma certo la spiegazione di un equilibrio imperfetto, di una certa dissonanza fra intonazioni diverse si ha più chiaramente quando si osservano le forti correzioni che l'Alfieri apportò nel 1777 all'Idea del 1776. Questa era tutta dominata dall'azione di Oreste e della sua vendetta e dal contrasto deciso e violento fra Oreste, Elettra e Pilade da una parte e Clitennestra ed Egisto dall'altra: al punto che Clitennestra sperava ardentemente nella morte del figlio<sup>24</sup> ed era lei a consigliare ad Egisto (At. IV, sc. 2), incerto nel riconoscimento di Oreste e Pilade, di «farli morire entrambi» per esser sicuri di aver eliminato l'odiato e temuto Oreste. L'Idea corrispondeva così ad una concezione estrema e rigida, al desiderio di un nudo urto fra volontà opposte, al desiderio di una energica poesia dell'azione che in quel periodo affascinava l'animo dell'Alfieri, il quale maturava il trattato *Della Tirannide* e sentiva la poesia eroica della vendetta di Oreste tanto più energica e sicura quanto più le si opponeva la volontà concorde dei due assassini di Agamennone.

Ma quando, dopo aver steso l'*Agamennone*, l'Alfieri si accinse a stendere l'*Oreste*, egli (forse spinto soprattutto dalla grande figura di Clitennestra quale si era venuta sviluppando nella stesura dell'altra tragedia) sentì il bisogno di correggere la stessa Idea, prima di scrivere la stesura in prosa. E già in quelle correzioni appare il nuovo dramma di Clitennestra, e i suoi riflessi in tutto il disegno dell'opera: la regina non è più interamente solidale con Egisto, in lei affiora un «contrasto di madre, o sposa del Tiranno» e nella battuta prima citata, invece di consigliare ad Egisto di far morire i due amici, lo consiglierà di «salvarli entrambi», mossa dal sentimento opposto a quello della prima concezione. E naturalmente su questa base la stesura e la versificazione procedono ad una progressiva rottura dei due gruppi in contrasto: Clitennestra ama e odia Egisto, contro cui in certi momenti si scaglia a difesa dei propri affetti di madre; Elettra, pure operando insieme ad Oreste e Pilade, prova pietà per la madre e fa di tutto per salvarla. Tutta la tragedia viene arricchita di toni e di motivi poetici più vari, ma intorno alla forza più compatta di Oreste risulta meno organicamente unitaria e oscilla fra la violenza persino parossistica della figura centrale e gl'indugi, le sfumature e i contrasti psicologici di Clitennestra e, in parte, di Elettra.

<sup>24</sup> At. III, sc. 1: «Clitennestra par dubitar della morte d'Oreste, dice aver presagi troppo funesti, che non li lasciano sperar tanto». Nella correzione l'Alfieri cancellò Clitennestra e mise Egisto; ed è Clitennestra che rassicura Egisto dicendo che «glie lo farà purtroppo affermare dalli stranieri» (cfr. V. Alfieri, *Oreste*, Testo definitivo e redazioni inedite, ed. critica a cura di R. De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1967, p. 102).

Ma in profondo non convince quanto a vera unità di questa tragedia l'impressione di una forza unificativa del potente motivo centrale con la vigorosa personalità di Oreste e con l'incalzare della sua azione vendicatrice, perché i motivi più complessi e indugianti, che hanno il loro centro in Clitennestra, resistono con la loro diversa natura e intonazione al suo prevalere, certo agevolato, nella recita, dall'interpretazione tradizionale che punta quasi esclusivamente sul valore della figura di Oreste e della poesia dell'azione, della tensione furibonda verso il gesto risolutivo della vendetta. E del resto, nella stessa linea centrale, non si possono ignorare una certa lucidità metallica e certe forzature un po' sofistiche, una ricerca di effetti meno intimamente poetici: come più chiaramente si verifica nella serie di agnizioni del secondo e del terzo Atto negli incontri fra Oreste e Pilade ed Elettra e Clitennestra. Così nella scena 2 dell'Atto II, in cui lo stesso contrasto fra le battute di Oreste (che, secondo la sua natura impetuosa, tende continuamente a scoprire la sua identità e il suo furore di vendetta) e quelle di Pilade (che, saggio e prudente, continuamente cerca di dare un senso meno pericoloso alle imprudenti esclamazioni dell'amico e di mantenere il segreto sulle loro persone e sugli scopi della loro missione in Argo) finisce per creare momenti di efficacia e di bravura troppo scoperta e mette in pericolo l'eccessiva ricerca teatrale di una tensione dell'interesse degli spettatori: quando Elettra pronuncia la parola «tomba» e Oreste subito incalza: «Tomba! / Quale? dove? di chi?», e alla rivelazione della sorella (a cui dovrebbe tenere ancora nascosta la propria identità) che la tomba ricordata è quella di Agamennone, esclama: «O sacra / tomba del re dei re, vittima aspetti? / L'avrai!», Pilade corre subito ai ripari rispondendo ad Elettra, meravigliata da quelle parole dell'ignoto straniero: «Io non l'intesi», e cercando di sviarne l'attenzione in maniera piuttosto goffa<sup>25</sup>. Così come nella scena 3 dell'Atto III gli interventi di Pilade, se hanno l'effetto di prolungare le incertezze e la tensione di Clitennestra (turbata dalle espressioni di Oreste, ma non ancora capace di riconoscerlo), distruggono una vera, intima continuità poetica, inserendo fra le battute eccitate dell'amico («Del figlio, sí, d'Agamennón trafitto...», «Del figlio del trafitto...») e le domande meravigliate della madre, le sue spiegazioni sofistiche e poco adatte a quel momento di alta tragicità: «Ei dice, che trafitto Oreste / non fu»<sup>26</sup>. Sicché in generale si può dire che la presenza di Pilade, con la sua inutile saggezza, ha più il valore di un espediente per effetti teatrali (nel contenere e quindi render più fremente ed esplosiva la forza che urge in Oreste e nel tener sospeso l'interesse degli spettatori nelle complicate vicende delle agnizioni e della gara generosa fra i due amici davanti ad Egisto) che non una sua intrinseca necessità poetica, una sua forte vita di personaggio.

Certo la linea centrale e il motivo della poesia dell'azione legata ad una

<sup>25</sup> Ivi, pp. 34-35.

<sup>26</sup> Ivi, pp. 50-51.

prepotente passione che chiede di essere soddisfatta (la vendetta) e ad un carattere di estrema energia, hanno il loro sviluppo più genuino in Oreste che è, in questo senso, uno dei più intensi personaggi alferiani (ma non certo dei più complessi e profondi), e alla sua individualistica potenza d'azione e alla sua bellezza poetica contribuisce quella sua natura giovanile che rende il suo impeto più fiducioso nel proprio valore, più spontanea la sua volontà di azione e la sua irriflessiva irruenza.

In Oreste vive questo elemento potente, ma parziale, della poesia alferiana, perché la sua violenta volontà di azione, di liberazione nella vendetta sfocia in una frenetica furia che lo porta ad uccidere la madre senza neppure vederla, come in delirio, e manca così a lui quella piena coscienza del nuovo tremendo delitto involontario che lo rinchiude in nuovi limiti di colpa, quel pieno sentimento doloroso di delusione che è così caratteristico delle maggiori figure poetiche alferiane. La trepidazione per il matricidio e il rimprovero ad Elettra di averlo serbato in vita per una conclusione così tragica lampeggiano rapidamente in uno stato di follia che non concede loro la risonanza profonda di altri finali alferiani. E perciò questa figura e la linea centrale della tragedia da cui scaturisce la formidabile poesia dell'azione, incalzante fino al parossismo, sono tanto più in contrasto permanente con l'altra linea più scavata e pur meno potente e unitaria che si realizza soprattutto in Clitennestra, figura piena di esitazioni, tormentata da rimorsi e da incubi, presa fra affetti contrastanti (l'amore per il figlio, l'amore per Egisto, amore che è pur divenuto consapevole dell'ingenuità del suo oggetto e vuol salvarlo soprattutto come qualcosa per cui una troppo grande parte della sua vita si è svolta: «troppo [...] ti costa»), combattuta fra lo spirito di conservazione e un abbandono crescente al proprio destino tragico presentito e a un certo punto quasi invocato come purificazione e liberazione dalla sua situazione insostenibile.

Le due linee<sup>27</sup>, le due intonazioni poetiche si intrecciano ma non si fondono perfettamente (e la loro sutura è più evidente in Elettra, in cui la collaborazione all'azione va sempre più indebolendosi a mano a mano che cresce in lei la pietà per la madre), e la grande ricchezza di poesia che viene aumentando nello svilupparsi della tragedia, al di là della sua prima concezione più facilmente unitaria, non raggiunge la potente armonia, l'equilibrio di forza e di tormento che l'Alfieri aveva raggiunto nell'*Agamennone*.

<sup>27</sup> Si ricordi che nella prima Idea del 1776 l'Alfieri aveva posto Clitennestra risolutamente dalla parte di Egisto; poi, nella nuova Idea del 1777, intuì la possibilità di un suo dramma più complesso, presa fra l'amante e i figli.



## IL TRATTATO «DELLA TIRANNIDE» E LE TRAGEDIE DAL 1777 AL 1781

Nel 1777 a Siena l'Alfieri scrisse la prima di quelle che chiamò «tragedie di libertà», la *Virginia*. Ma prima di parlare della *Virginia*, del *Timoleone*, della *Congiura de' Pazzi*, è necessario esaminare rapidamente un'opera in prosa, il trattato *Della Tirannide*, che ha grande importanza non solo per l'atteggiamento politico e combattivo dell'Alfieri, ma anche per un periodo della sua attività tragica, in cui (con evidenti rischi di oratoria e di scambio fra poesia e volontà prammatica) egli accentuò il carattere agonistico, l'impeto eroico della sua poesia nello schema dell'urto fra uomo libero e tiranno, nella situazione dell'eroe anelante a libertà e nella caratterizzazione del tiranno, in cui par ripercuotersi anche quell'esasperato bisogno di azione che caratterizzava lo stesso ritmo centrale dell'*Oreste*.

Quest'opera fu scritta in un singolare impeto di fervore ideale, e per quanto l'Alfieri abbia cercato di darle una chiarezza espositiva e un'efficacia di vero e proprio trattato essa è pervasa da una passione che dà alle formulazioni politiche soprattutto un carattere di frementi intuizioni, di posizioni sentimentali e che, specie nel finale, avvicina la struttura dell'opera a quella delle tragedie; e, come in queste, vi campeggia la figura potente dell'eroe che combatte contro i limiti rappresentati dalla tirannide, dello scrittore-eroe che concepisce la sua opera come una battaglia per l'affermazione della propria libera personalità: il che è ben chiarito da quella dedica «Alla Libertà» in cui l'Alfieri si presenta in un potente rilievo eroico e drammatico come uomo che abbandonerebbe volentieri la penna per impugnare la spada e che quella adopera solo perché i tempi gli negano l'azione diretta<sup>1</sup>.

Nella *Tirannide* l'Alfieri è animato da una impetuosa volontà di distruzione e di liberazione radicale e perciò non solo si distacca dalle più comuni posizioni del riformismo illuministico, ma le combatte apertamente, distrugge l'ideale settecentesco del dispotismo illuminato e del "buon principe" che adopera a favore dei suoi popoli il proprio assoluto potere, identifica con la tirannide ogni tipo di monarchia che ponga il sovrano al di sopra delle leggi, e giunge alla conclusione estremistica e rivoluzionaria del "tanto peggio, tan-

<sup>1</sup> «Io, che in tal guisa scrivere non disegno [per adulare i potenti]; io, che per nessun'altra cagione scriveva, se non perché i tristi miei tempi mi vietavan di fare; io, che ad ogni vera incalzante necessità, abbandonerei tuttavia la penna per impugnare sotto il tuo nobile vessillo la spada; ardisco io a te sola dedicar questi fogli» (*Della Tirannide*, in *Scritti politici e morali*, I cit., pp. 7-8).

to meglio”, preferendo le tirannidi estreme a quelle moderate che illudono e addormentano i popoli, sognando una situazione tragica in cui un supremo abuso da parte del tiranno e il gesto eroico dell’uomo libero (tirannicidio o sacrificio personale) provochino una insurrezione del popolo e, attraverso una violenza necessaria, il capovolgimento da un’estrema servitù ad una totale libertà. Portato all’estremo il motivo antiassolutistico e antimонаrchico, mettendosi energicamente all’avanguardia delle posizioni illuministiche più radicali, in questo eccezionale momento di rottura rivoluzionaria (la costruzione di un nuovo ordine è qui rimandata a quel futuro libro *Della Repubblica* che egli non scrisse mai), l’Alfieri stringe insieme, con lucida passione, i «corpi» che collaborano al mantenimento dell’«universale servaggio» e li identifica mostrandone la radicale unità e la necessaria interdipendenza per distruggerli in un sol colpo nell’atto rivoluzionario insieme alla tirannide di cui sono appoggio: la casta militare, quella sacerdotale, quella nobiliare.

Circa la «milizia», che egli considerava «uno stato di più nello stato», una forza che sotto il pretesto della difesa dai nemici esterni servirebbe solo al tiranno contro i propri sudditi e la loro possibile insurrezione, è particolarmente notevole la precisazione del necessario rapporto fra patria e libertà, nella mancanza del quale l’esercito non può essere che strumento di oppressione interna e difesa da nemici che potrebbero togliere al popolo la libertà che già il tiranno interno ha soppresso:

Che, non si potendo dir patria là dove non ci è libertà e sicurezza, il portar l’armi dove non ci è patria riesce pur sempre il più infame di tutti i mestieri: poiché altro non è, se non vendere a vilissimo prezzo la propria volontà, e gli amici, e i parenti, e il proprio interesse, e la vita, e l’onore, per una causa obbrobriosa ed ingiusta.<sup>2</sup>

Quanto alla casta sacerdotale e alla religione considerata nei suoi rapporti con il potere politico, il capitolo VIII del Libro I (uno dei più complessi e ricchi di osservazioni acutissime pur in mezzo ad altre più avventate e paradossali) si basa su di una osservazione fondamentale per tutto il trattato e per la generale posizione alfieriana: l’idea del tiranno è simile a quella che il volgo ha di Dio (come «assoluto e terribile signor d’ogni cosa»), sicché la concezione assolutistica in politica viene a collegarsi ad una concezione religiosa in cui il monoteismo abbia preso forme “monarchiche”, la vita sia vista come pura sottomissione ad una divinità concepita più come potenza che come amore, e quindi sia predicata in ogni campo la «cieca obbedienza» e il rispetto assoluto dell’autorità e del tiranno che interamente si assimila a Dio in quanto assoluto padrone. Da questo punto di vista soprattutto la religione cattolica appare all’Alfieri «incompatibile quasi col viver libero», appunto per il carattere autoritario e gerarchico della sua Chiesa, che (diversamente da quelle protestanti) richiede al popolo di credere che vi possa «essere un uomo

<sup>2</sup> Ivi, p. 43.

[il papa], che rappresenti immediatamente Dio; un uomo, che non possa errar mai<sup>3</sup>: donde per l'Alfieri una conseguente disposizione del popolo a credere anche nell'infalibilità dei suoi despoti politici, che sono ben lieti di appoggiare una istituzione così utile a loro magari sostenendone il tribunale dell'Inquisizione e ricambiando sempre quel riconoscimento di sacralità che il potere religioso è solito fare al potere politico, negandolo al popolo.

L'altra classe interessata al mantenimento delle monarchie assolute è quella nobiliare, di cui l'Alfieri, che ne aveva criticato in chiave umoristico-polemica la frivolezza e l'insensibilità nell'*Esquisse di Jugement Universel*, chiede nella *Tirannide* non la trasformazione in funzioni più socialmente utili, ma addirittura la distruzione.

Ma il trattato *Della Tirannide* non ci interessa solo come documento vivacissimo della passione politica alfieriana nel suo momento più rivoluzionario e impetuoso; esso si presenta ricco di pagine e di spunti importanti per lo studio delle tragedie, illuminanti lo scavo psicologico della figura del tiranno e dei cortigiani, l'atmosfera della reggia, scena della maggior parte delle tragedie. Come si può constatare leggendo il capitolo III del Libro I, «Della paura», in cui la dimostrazione del singolare rapporto fra tiranno e sudditi (la paura reciproca) tende nella concitata e potente prosa alfieriana a trasformarsi in immagini suggestive che sembrano viva introduzione al clima delle stesse tragedie:

I Romani liberi, popolo al quale noi non rassomigliamo in nulla, come sagaci conoscitori del cuor dell'uomo, eretto aveano un tempio alla Paura [...]. Le corti nostre a me pajono una viva imagine di questo culto antico, benché per tutt'altro fine instituite. Il tempio è la reggia; il tiranno n'è l'idolo; i cortigiani ne sono i sacerdoti; la libertà nostra, e quindi gli onesti costumi, il retto pensare, la virtù, l'onor vero, e noi stessi; son queste le vittime che tutto dí vi s'immolano. [...]. Teme l'oppresso, perché oltre quello ch'ei soffre tuttavia, egli benissimo sa non vi essere altro limite ai suoi patimenti che l'assoluta volontà e l'arbitrario capriccio dell'oppressore. [...] Ma, teme altresí l'oppressore. [...] Rabbrividisce nella sua reggia il tiranno [...] allorché si fa egli ad esaminare quale smisurato odio il suo smisurato potere debba necessariamente destare nel cuore di tutti.<sup>4</sup>

E quanto alla figura dell'uomo libero, specialmente il Libro II, breve ed intenso come i finali delle tragedie, ne arricchisce la psicologia e ne rappresenta la situazione drammatica nella sua naturale impossibilità a servire e quindi a vivere nella tirannide; a lui rimarrà aperta solo la via del tirannicidio e «la gloria di morir da libero, abbenché pur nato servo». Ed è evidente che da un punto di vista poetico più dello stesso eventuale risultato positivo del gesto risolutivo ed eroico dell'uomo libero conta il gesto in se stesso, l'affermazione magnanima della propria natura, della propria vocazione alla

<sup>3</sup> Ivi, p. 46.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 16-17.

libertà in quell'urto contro la forza del tiranno di cui l'Alfieri sente così altamente la suggestione, come sente il fascino della morte affrontata ed invocata come suprema prova di eroismo.

Vero è che nella *Tirannide* non manca una speranza, un elemento di fede eroica in un risultato positivo del gesto tirannicida o del sacrificio dell'uomo libero, che possono provocare un risvegliarsi improvviso del popolo e la sua insurrezione irresistibile.

Ma questa soluzione ottimistica, se pur corrisponde ad un momento importante dell'ideale e delle aspirazioni alfieriane, non è certo la più congeniale ai motivi più profondi della sua poesia, a cui meglio si adattano le conclusioni tragiche e dolorose dei suoi eroi sconfitti sul terreno dei risultati pratici, e anche se eccezionalmente vincitori, tormentati dall'uso della violenza imposto loro dalla natura della lotta politica (donde il loro frequente «purtroppo», che è la parola tematica alfieriana ed esprime in maniera tanto complessa quel sentimento doloroso della realtà che passerà dall'Alfieri al più profondo motivo elegiaco della poesia del Foscolo, malgrado la fede fosciana nei valori della poesia e della storia), tormentati dal sangue dovuto versare in situazioni che l'Alfieri istintivamente creava quanto mai dolorose e tali da togliere ai suoi eroi ogni possibilità di gioia e di serenità anche nel successo (Timoleone dovrà far uccidere il fratello tiranno, Bruto dovrà condannare a morte i propri figli).

Sicché proprio nei riguardi delle tre «tragedie di libertà», che l'Alfieri scrisse in questo periodo, si può osservare che la vicinanza della *Tirannide* contribuì ad accentuare in esse una tendenza troppo apertamente pragmatica ed oratoria, a far prevalere l'aspetto più pratico della sua poetica dello scrittore-eroe, della poesia come esortazione alla libertà. Così, nella scelta delle varie soluzioni implicite nella *Tirannide* e nella meditazione sulla conclusione dell'azione dell'uomo libero, si può riconoscere una diversa possibilità di vita poetica di quelle tragedie, una diversa loro intonazione e profondità. Così nella *Virginia* (che è la più vicina alla fede eroica della *Tirannide*, e di questa risente l'impeto più ottimistico, la speranza rivoluzionaria) l'Alfieri dà al gesto eroico di Virginia una conseguenza positiva, e la tragedia si chiude con il grido del popolo insorto: «Appio, Appio muoja», che preannuncia la sconfitta e la morte del tiranno, la vittoria dell'insurrezione e della libertà.

Ebbene questa stessa soluzione, così insolita nelle tragedie alfieriane, può indicare la natura meno profonda della *Virginia* (pur nella luce radiosa della speranza, nel fresco entusiasmo per tutto ciò che è nobile e puro, nel fervore di un'azione liberatrice che coinvolge tutto un popolo, nel ritmo alacre di quest'azione che si svolge in piena luce e con gran movimento di masse), la sua situazione meno corrispondente al più profondo motivo poetico alfieriano, che chiede sempre nella catastrofe quella vibrazione dolorosa qui più assente, come è assente ogni vero tormento nella tensione impetuosa, ma più superficiale e volutamente oratoria che caratterizza questa tragedia e la colloca più sul piano dell'efficacia che dell'intera poesia.

E mentre nel *Timoleone* egli cerca di dar vita, in un disegno tragico più intellettualistico, ad una soluzione intermedia (l'uomo libero vince, ma a prezzo della morte del fratello, aspirante tiranno, e quindi soffre un senso di dolore e di colpa che annulla in lui il valore della vittoria), la più congeniale scelta della soluzione tragica dell'uomo libero sconfitto e suicida nella *Congiura de' Pazzi* corrisponde certamente ad una impostazione tanto più alfieriana e poetica di questa tragedia, di gran lunga la migliore delle tre. Prova questa di come anche un soggetto politico potesse permettere risultati poetici quando il poeta sapeva far vibrare nella situazione politica, nella tensione alla libertà l'eco di un dramma più profondo e generale, dando allo stesso dramma politico un significato più suo proprio nel rifiuto di ogni ottimismo e nell'accettazione di un contrasto tanto più vero nell'uomo libero, tanto più eroico perché sfortunato, consapevole della resistenza estrema della realtà e tuttavia contro questa virilmente combattivo e restio ad ogni compromesso e rinuncia.

Ogni ottimismo, ogni facile speranza sono assenti dalla *Congiura* e l'uomo libero (il personaggio interessantissimo di Raimondo), incapace di sopportare una servitù che è per lui (come per l'uomo libero della *Tirannide*) una «non vita», accetta una lotta difficile anche a costo della propria morte e della disfatta, contando soprattutto sul proprio eroismo, consapevole della natura degli uomini per lo più incapaci di sacrificio e amici del successo e dei vincitori. Sicché, in un'aura di pessimismo virile tanto più congeniale all'animo poetico dell'Alfieri, l'azione sarà tutta nelle mani di pochi individui e l'eroe saprà che il popolo seguirà il vincitore e si accanirà sul vinto. Quando, nel finale, la moglie Bianca, udendo il grido della moltitudine che vuole a morte il traditore, chiede a Raimondo chi è il traditore, Raimondo risponde con l'amara consapevolezza realistica degli eroi alfieriani: «Il traditore, fia ... il vinto»<sup>5</sup>. La realtà è, in questa tragedia, ostile e dolorosa, e l'uomo libero invano tenta di trasformarla, invano lotta eroicamente contro il limite che lo circonda, contro la situazione di servitù di cui sente tanto tormentosamente il peso oppressivo, diversamente dagli eroi troppo sicuri ed astratti della *Virginia*, così come sente, tanto meglio di quelli, la fragilità della natura umana, e nel suo furore di libertà sente insieme la difficoltà di realizzarla, la forza dei sentimenti più dolci («l'appassionatissimo umano stato di padre e marito» di cui si parla nel cap. VIII del I Libro della *Tirannide*) che egli deve vincere nella sua lotta.

Dopo la concezione della *Virginia* e della *Congiura* e mentre elaborava queste e il *Timoleone*, l'Alfieri scrisse tra il '78 e l'81 altre tragedie non direttamente o solamente politiche, anche se fortemente legate a corollari della *Tirannide*, e tutte dedicate alla rappresentazione della vita nella reggia. Si

<sup>5</sup> At. V, sc. 5, v. 231 (in V. Alfieri, *La Congiura de' Pazzi*, Testo definitivo e redazioni inedite, ed. critica a cura di L. Rossi, Asti, Casa d'Alfieri, 1968, p. 91).

tratta però di tragedie di diversa intonazione e forza poetica e nell'insieme questo periodo non è un periodo di grande energia creativa e sembra piuttosto (se si eccettua l'*Ottavia* con la sua grande figura centrale) una fase di repliche e di svolgimenti poco originali di motivi e figure delle prime tragedie, che ora vengono rielaborate e perfezionate (per il *Don Garzia* si pensa al *Filippo*, per la *Rosmunda* al *Polinice* e all'*Oreste*); una fase di ricerca meno felice di variazioni di situazioni ora sofisticate e macchinose come nella *Maria Stuarda*, ora lucidamente, analiticamente congegnate come nel *Don Garzia*, ora affidate ad impeti parossistici come nella *Rosmunda*.

Debolissima è poi la *Maria Stuarda* (ideata e stesa nel '78-79, verseggiata in prima redazione nell'80), che lo stesso Alfieri nel suo *Parere* disse «la più cattiva di quante ne avesse fatte o fosse per farne l'autore; e la sola, ch'egli non vorrebbe forse aver fatta»<sup>6</sup>, e che dichiarò avere scritta solo per suggerimento e soddisfazione della sua donna<sup>7</sup>, senza alcuna necessità di ispirazione. Ed è infatti tragedia fredda e arzigogolata e insolitamente bisognosa, per rialzare il finale, di un espediente esterno e teatrale (nel senso deteriore del termine) come lo scoppio delle polveri accumulate sotto il castello in cui si è ritirato Arrigo, marito di Maria Stuarda: espediente volgare che denuncia l'assoluta mancanza d'ispirazione di una tragedia priva di una sua autentica tensione, a cui l'Alfieri cercò di rimediare con simili mezzi, indegni della sua aristocratica concezione della poesia, o con il ricorso ad enfatiche e inconcludenti visioni profetiche (come quella immediatamente celebre del sacerdote Lamorre<sup>8</sup>), o con la complicazione di drammi incerti o astratti: quello di Maria, incerta fra il dolore di un amore non ricambiato per il marito<sup>9</sup> e il desiderio del regno assoluto; quello di Arrigo, incerto fra la sua natura di vittima predestinata di una macchinazione a cui Maria collabora involontariamente e una incomprensione (fatta più di equivoci che di poetici contrasti) dell'animo della moglie; quello di Botuello, piccolo e mediocre aspirante alla tirannia, freddo e meccanico; quello del sacerdote

<sup>6</sup> *Parere sulle tragedie* cit. p. 111.

<sup>7</sup> Si ricordi che Luisa Stolberg era moglie di Carlo Edoardo Stuart, diretto discendente di Maria Stuarda.

<sup>8</sup> At. V, sc. 1. Questo brano oratorio rappresenta una concessione al gusto settecentesco delle visioni "sublimi" e, mentre vuol persino – per ragioni biografiche – colpire il povero e vecchio "pretendente" Carlo Edoardo, appare del tutto contrastante con quella che doveva essere la figura di Maria Stuarda (complice involontaria di un delitto e vittima essa stessa della trama di Botuello e di Ormondo, ambasciatore di Elisabetta), presentandola invece come «arrabbiata tigre».

<sup>9</sup> Nella vita ambigua e dispersiva di questo personaggio sono sciupati anche alcuni motivi poetici più genuini e vivi nell'animo alfieriano, come quello dell'amore non ricambiato, della tensione dell'individuo a rompere la sua solitudine nel dono prezioso dell'"amare riamato" («tolto / era a me d'ogni ben l'unico, il sommo, / l'essere amando riamata!»; At. I, sc. 1, vv. 57-59; in V. Alfieri, *Maria Stuarda*, Testo definitivo e redazioni inedite, ed. critica a cura di R. De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1970, p. 15), che anima tante rime e tante lettere di anni successivi.

Lamorre, che invano vorrebbe evitare la presentita catastrofe e che porta una inutile aggiunta di motivi storici (la lotta fra protestanti e cattolici nel regno di Scozia, la polemica antipapista).

Invano l'Alfieri cercò di arricchire con tanti particolari diversi una tragedia nata senza autentica necessità, di rianimare una concezione senza forte centro ispirativo, dispersiva e senza passioni.

Ben diversa invece (anche se lontana da un risultato pieno ed alto) è la *Rosmunda* (ideata e stesa nel '79, verseggiata in prima redazione nell'80) che sembra, al contrario della *Maria Stuarda*, guastata da un'eccessiva tensione, da un ribollire di passioni estreme che non raggiungono equilibrio e che pure la rendono alfieranamente significativa ed interessante.

Piena di passioni eccessive, di sentimenti portati in una direzione di espansione estrema e di sfogo, la tragedia vive in un'atmosfera suggestiva di barbarico orrore (richiama in qualche modo il *Polinice*), in una reggia cupa e lugubre (quella longobardica di Pavia), fra gli echi, all'inizio e alla fine, del fragore di una «feral battaglia», sotto il peso continuo dell'incubo della morte minacciata e invocata da tutti i personaggi. E se il risultato è più un rude abbozzo grandioso che un perfetto organismo, e se la forza e l'espansione sentimentale prevalgono sulla espressione potente e compiuta di sentimenti scavati e complessi, quest'opera è certamente nata da un momento intenso, da un bisogno di sfogo (con quel tanto di torbido, di convulso, di disordinato che appunto uno sfogo, più che una trasfigurazione sicura, comporta) dell'animo alfieriano nelle sue componenti di furore e di tenerezza, anche se queste sono lontane dalla loro fusione migliore e sono accomunate dal loro carattere di eccesso più che dall'accordo profondo e poetico che era stato raggiunto in altre tragedie precedenti e che sarà di nuovo e più potentemente raggiunto nel *Saul*.

Al centro della tragedia, e particolarmente viva nella sua tensione cupa e ossessiva (con un fascino di volto meduseo, come disse il Momigliano), sta il personaggio di Rosmunda, la regina che, dopo l'uccisione dell'aborrito Alboino, anela al compimento del suo desiderio di vendetta (l'eliminazione della figlia di Alboino, Romilda), complicato dalla gelosia che viene ad accrescere il suo odio per Romilda quando si accorge dell'amore che a quella porta il suo nuovo marito (e uccisore di Alboino), Almachilde, e soprattutto dall'invidia per la felicità della fanciulla che ama riamata il generoso Ildovaldo. Diversi motivi precisi si accumulano nel suo animo, tormentato da un fondamentale bisogno di affermazione e di felicità ostacolata da infiniti limiti e quindi pervaso da un odio convulso contro tutti coloro che si oppongono al suo assoluto dominio e le presentano l'immagine di quella felicità che a lei non è concessa.

Sicché, mentre essa agisce con una forza di perfidia che le consentirà di eliminare l'odiata Romilda e Ildovaldo e che le lascia di fronte Almachilde come oggetto su cui ancora sfogare il suo odio inesauribile, il suo rancore insaziabile – il vero motivo della sua azione – è, più che un disegno preciso

di vendetta, il sentimento tormentoso della propria infelicità, il risentimento per la felicità altrui. Rivelatrici in proposito sono le sue parole alla fine dell'Atto IV, quando Romilda le rivela il suo amore felice per Ildovaldo: «Tanto ami tu?... sei riamata tanto?... / Oh rabbia!... ed io?»<sup>10</sup>.

Più incerto (per non parlare di Almachilde e di Ildovaldo, in cui maggiormente si esprime il notato motivo di espansione sentimentale che confina con un'intonazione di melodramma romantico<sup>11</sup>) è il personaggio di Romilda, in cui si mescolano senza perfetta fusione elementi di personalità eroica e combattiva e di elegia e di tenerezza sentimentale che ricordano certi elementi di Antigone (purezza virginale, altezza aristocratica, vocazione alla morte), ma qui più aperti, eccessivi e non organizzati in una potente e controllata coerenza.

Tragedia appassionata ed intensa, la *Rosmunda* rimane però incapace di superare la sua natura di sfogo e di eccesso, e manca di quella lucidità di disegno che l'Alfieri veniva sempre meglio acquistando (magari in forme di schematicità, come nel *Timoleone*) in questo periodo, e che si accorda con tanta altezza poetica nell'azione condotta dal personaggio di Filippo nella tragedia omonima (nelle sue redazioni più mature).

Proprio in questa direzione di conquista di un lucido e saldo disegno della tragedia può calcolarsi soprattutto l'importanza e il valore del *Don Garzia* (ideato nel '76, steso nel '78 e verseggiato in prima redazione nel '79), che potrebbe anche considerarsi come una specie di *Filippo* minore (quanto a poesia), in un disegno assai convincente anche se sin troppo ricco nella doppia macchinazione ai danni dell'innocente Salviati e di Don Garzia: la prima ideata da Cosimo de' Medici per eliminare l'ultimo oppositore, il Salviati, facendo eseguire il delitto da Don Garzia, il figlio virtuoso e dissidente dalla sua dittatura priva di ogni scrupolo morale; la seconda ordita dal perfido Piero per sbarazzarsi del fratello Diego, facendolo uccidere da Garzia che sarà così a sua volta ucciso dal padre Cosimo. La tragedia si risolve in una lucida e complicata catena di perfide macchinazioni dominate da due tremende volontà: quella di Cosimo, e quella più lucida e spietata di Piero, che, sfruttando diabolicamente l'occasione offertagli dal padre, riesce a far entrare nella grotta dove attende Garzia l'altro fratello, Diego (impetuoso, ma non malvagio), che così cadrà sotto i colpi destinati al Salviati. Cosimo

<sup>10</sup> Sc. 5, vv. 302-303; in V. Alfieri, *Rosmunda*, Testo definitivo e redazioni inedite, ed. critica a cura di M. Capucci, Asti, Casa d'Alfieri, 1979, pp. 63-64.

<sup>11</sup> Così Almachilde dirà, con un tipico andamento da melodramma: «So che ogni ben posto non è nel trono: / so, ch'altro v'ha, che mi faria più lieto; / so, che assai manca all'esser mio felice» (At. II, sc. 1, vv. 84-86; ivi, p. 18); e Ildovaldo prima della battaglia saluterà così Romilda: «Ov'io non deggia / più vederti, o Romilda, in un l'estremo / addio ti lascio, e il saldo giuramento / d'eterno amore, oltre la morte» (At. IV, sc. 2, vv. 174-177; ivi, p. 57). Naturalmente non si tratta più di un patetismo metastasiano, quanto di un cantabile raggiunto per aperta espansione ed abbondanza sentimentale su di una base nuova, romantica.

si troverà così privato del figlio più diletto e sfogherà il suo sdegno su Garzia, mentre Piero avrà sgomberato da ogni rivale la propria ambizione di regno.

La trama è precisa e calcolata in ogni particolare, e lo svolgersi delle due macchinazioni è lucido ed incalzante come il precipitare progressivo dell'uomo giusto e innocente nel delitto e nella morte a cui lo costringe l'amore per la giovane Giulia. E da questo punto di vista il risultato è davvero notevole, come è notevole l'atmosfera d'incubo che dall'azione stessa si crea in questa reggia scellerata, in questa famiglia di tiranni.

E certamente, come notò l'Alfieri nel suo *Parere*, in questa tragedia "la cosa serve all'azione", tutti i particolari funzionano per lo svolgimento dell'azione.

Ma questo servire della «cosa» all'azione è pur diverso dalla perfetta armonia e dal profondo valore poetico dell'azione che notammo nell'*Agamenone*, ed è proprio un'intensa vita poetica che manca a questa tragedia tecnicamente così interessante.

La stessa lucidità dell'azione ha qualcosa di metallico, di troppo congegnato, e raramente corrisponde ad essa e ai suoi ben calcolati passaggi e momenti di tensione un'effettiva vibrazione dei personaggi, quelle battute sublimi di imperioso orrore, di rivolta dei personaggi alla loro sorte, di esitazioni sull'orlo dell'abisso che si apre davanti a loro che provoca in altre grandi tragedie una simile perfezione di disegno, una simile esatta concatenazione di vicende e di scene.

Meno sicura, da un punto di vista del disegno e dell'azione, ma più ricca di poesia (e senza dubbio la più interessante delle tragedie di questo periodo) è l'*Ottavia* (ideata nel '79, stesa nell'80, verseggiata in prima redazione tra l'80 e l'81).

Qui l'Alfieri ha ritrovato, almeno in parte, la sua voce poetica più profonda e, se si possono porre dei limiti agli altri personaggi, Ottavia resta certamente una delle indimenticabili figure dell'Alfieri e, mentre riprende elementi della bellissima Antigone e prelude ad elementi di Mirra, ha una sua individualità poetica di grande valore, specie nella direzione di una delicatezza e di una sensibilità umanissima che troppo spesso vennero negate dalla critica alla poesia alfieriana, pur così ricca e complessa.

Più incerto è nella tragedia quello che si potrebbe considerare il dramma di Nerone: un dramma che rimane piuttosto abbozzato e poco profondo, come la stessa figura del tiranno che ha una sua personalità, ma grossolana, volgare, poco corrispondente alla promettente battuta con cui, ad apertura di tragedia, Nerone risponde a Seneca («Signor del mondo, a te che manca?»): «Pace»<sup>12</sup>. Risposta che sembra implicare un tormento interiore e che invece si risolve in una volontà di dominio senza limiti e in un odio per

<sup>12</sup> At. I, sc. 1, v. 1; in V. Alfieri, *Ottavia*, Testo definitivo e redazioni inedite, ed. critica a cura di A. Fabrizi, Asti, Casa d'Alfieri, 1973, p. 27.

Ottavia (troppo virtuosa ed amata dal popolo e ostacolo al suo nuovo amore per Poppea) non privi di vigore, ma senza drammatici contrasti dell'anima.

Ma le incertezze della tragedia per quel che riguarda il gruppo di Nerone, Tigellino e Poppea, e la debolezza del motivo amoroso in Ottavia (su cui però non occorre insistere troppo), non tolgoni che la grande figura centrale abbia un suo intero svolgimento poetico e che, nel contrasto con la figura più abbozzata, ma pur vigorosa di Nerone<sup>13</sup> e con l'ambiente perfido e grossolano della corte, acquisti una tanto maggiore altezza di solitudine.

Ottavia è introdotta assai tardi nella tragedia (nella scena 6 del II Atto), e solo con la sua presenza entra nella tragedia la vera poesia: poesia costruita con mano delicata e ferma nell'intuizione centrale di una figura sicura della propria alta dignità, ma disposta ad accettare la propria sorte di vittima di un mondo basso e brutale (nella fedeltà ad una immagine lontana di uomo amato, quando era così diversa dal tiranno che la disprezza e la odia, e soprattutto nella fedeltà a se stessa e al proprio onore di moglie e di imperatrice), finché l'accusa dell'amore per il citarista Eucero, l'offesa alla sua purezza che essa teme più della morte, vengono ad accrescere la tensione e il tormento di Ottavia, la sua trepidazione, la sua solitudine e insieme il suo bisogno disperato di una persona amica con cui sfogare il proprio dolore:

Vieni, o Seneca, vieni; almen ch'io pianga  
con te: niun con chi piangere mi resta.<sup>14</sup>

E come nei dialoghi con Nerone (di fronte alla sua volgarità, al suo impegno di odio chiuso ad ogni fremito di pietà) essa rivela la ricchezza di motivi del suo animo puro e fedele, in quelli con Seneca (che a poco a poco è come investito della grandezza di Ottavia e supera la sua natura di retore un po' garrulo e sentenzioso in una crescente pietà per l'eroina, in una crescente coscienza della propria dignità, specie quando vede cadute per sempre le sue frivole speranze in un ravvedimento di Nerone e sente l'amarezza e il rimorso di averlo assecondato nei suoi primi passi verso la tirannia, sperando di volgerli al bene e di poterli guidare e fermare a proprio piacimento) essa esprime le sue note più intime e umane: il desiderio della morte liberatrice e il timore di non saperla affrontare con coraggio a causa della propria fragilità femminile (che è ripresa di un elemento poetico già così vivo in Antigone):

... Nel rientrare in queste  
soglie, ho deposto ogni pensier di vita.

<sup>13</sup> E la sua forza è in realtà soprattutto il suo cinismo volgare, il suo disprezzo per ogni valore, la forza di profanazione della purezza di Ottavia, ancor più che la volontà di potenza che ha limiti piuttosto meschini nella sua paura del popolo.

<sup>14</sup> At. III, sc. 1, vv. 1-2; *Ottavia* cit., p. 55.

Non ch'io morir non tema; in me tal forza  
donde trarrei? La morte, è vero, io temo:  
eppur la bramo; e sospiroso il guardo  
a te, maestro del morire, io volgo.<sup>15</sup>

Quando poi, all'inizio dell'Atto V (dopo un Atto intero da cui essa è assente e Nerone con Tigellino e Poppea son riusciti ad ingannare il popolo e a farlo disperdere), Ottavia si trova definitivamente abbandonata da tutti ed esposta alla morte e al disonore, la sua figura acquista una grandezza e una verità poetica ancora maggiori. Sola nella reggia ostile, circondata dal silenzio e dalle tenebre («Ecco, già il popol tace: ogni tumulto / cessò; ri-nasce il silenzio di morte, / col salir delle tenebre. Qui deggio / aspettar la mia sorte»<sup>16</sup>) che aumentano il fascino della sua indifesa solitudine e creano un'atmosfera di dolorosa sospensione (uno dei grandi risultati della poesia alfieriana, raggiunto attraverso parole così misurate ed intense), Ottavia attende la fine del proprio martirio, e una elegia commossa e limpida si alza nel suo monologo e si arricchisce poi degli elementi essenziali della sua risoluta tensione a difesa della propria purezza, della sua brama della morte e del suo timore di un'attesa troppo lunga della morte stessa che possa indebolirla e avvilirla<sup>17</sup>, quando negli ultimi dialoghi con Seneca (che sempre meglio esprime la sua disperata delusione, il rimorso per l'inutilità della sua azione: «Misero me! co' miei cadenti giorni / salvar sperava i tuoi. Dovea la plebe / udir da me le as cose, inique, orrende / arti del rio Neron;... ma invano io vissi»<sup>18</sup>) decide di morire di fronte agli occhi di Nerone e di Poppea e si avvelena con il veleno racchiuso nell'anello di Seneca.

E di fronte a Nerone e a Poppea, e di contro alle loro espressioni di odio (voci di un mondo senza generosità e senza altezza spirituale), nell'ultima scena Ottavia morente troverà (in presenza di quella grande rivelatrice della vera natura dei personaggi che è per l'Alfieri la morte, quando ogni compro-

<sup>15</sup> Vv. 49-54; ivi, p. 57.

<sup>16</sup> At. V, sc. 1, vv. 1-4; ivi, p. 85.

<sup>17</sup> Cfr. At. V, sc. 4, vv. 138-150 (ivi, p. 92):

[...] e s'io

alle minacce, ai tormenti cedessi?  
Se per timor mi uscisse mai dal labro  
di non commesso, né pensato fallo,  
confession mendace?... Da lunghi anni  
uso a mirar dappresso assai la morte,  
tu stai secolo; io non cosí; d'etade  
tenera ancor, di cor mal fermo forse;  
di delicate membra; a virtú vera  
non mai nudrita; e incontro a morte cruda  
ed immatura, io debilmente armata:  
per te, se il vuoi, fuggir poss'io di vita;  
ma, di aspettare la morte io non ho forza.

<sup>18</sup> Vv. 151-154; *ibid.*

messo e prudenza definitivamente svaniscono) supreme parole di dignità, di purezza, di condanna e di perdono che concludono con grande efficacia la sua vita poetica in una intonazione di elegia senza languore, nell'alta consapevolezza della propria personalità immacolata, venata dal dolore di un amore infelice, che in questo momento di distacco non ci turba con la discutibilità della sua difficile giustificazione psicologica.

Evidentemente in questa figura femminile l'Alfieri aveva espresso le note più delicate della sua sensibilità, la sua alta pietà per le vittime, gli elementi più sottilmente elegiaci del suo animo, la sua malinconia più segreta: e in questo senso meglio si capisce, malgrado i suoi difetti di costruzione troppo sommaria, il valore dello stesso personaggio di Nerone come immagine di un mondo volgare, prepotente e vile di fronte a cui tanto più forte è la malinconia che circonda la figura umana e aristocratica di Ottavia.

Certo anche questa tragedia e questa stessa figura non esprimono tutto l'animo poetico alfieriano e sembrano nate in un momento di meditazione più triste ed elegiaco<sup>19</sup> (anche se non mancano nella stessa Ottavia l'elemento di forza e il senso alfieriano della dignità personale dei suoi personaggi, nella difesa della sua purezza e della sua fama) rispetto ai momenti di ispirazione più intera ed eroica.

Verranno poi il *Saul* e la *Mirra* in cui elegia, malinconia, abbandoni di tenerezza saranno tanto più potentemente efficaci in figure più energiche e in tragedie tanto più vigorose e significative per il grande motivo poetico alfieriano della rivolta contro il limite e del sentimento doloroso del limite; e anche questa tragedia può apparire parziale rispetto a quella nuova e suprema fase della sua poesia, di fronte alla quale tutte le tragedie del periodo studiato in questo capitolo hanno qualcosa di preparatorio e di parziale.

E può anzi sembrare strano che l'Alfieri, dopo la rielaborazione delle prime tragedie e la composizione di queste nuove, pensasse davvero (come dice nella *Vita*) di poter chiudere la sua attività di tragico: perché proprio dopo queste ultime tragedie doveva apparirgli tanto più necessaria una nuova espressione più intera del proprio animo poetico, una sintesi più vigorosa degli elementi poetici e delle esperienze tecniche delle opere precedenti che riportasse ad egualiare e superare l'altezza e complessità di tragedie come il *Filippo* o l'*Agamennone*: e infatti nell'82 un nuovo impeto creativo lo ricondurrà alla poesia, e nuovi anni fecondi di attività gli daranno i capolavori *Saul* e *Mirra* e la prima serie delle *Rime*.

<sup>19</sup> E si noti che più tardi, nella revisione dell'edizione parigina, l'Alfieri rinvigorí certe cadenze troppo dimesse e languide del linguaggio di Ottavia; non tradendo la sua prima ispirazione, ma rafforzando la base di energia essenziale anche ai moti più dolci ed elegiaci della sua poesia.

## IL PERIODO ROMANO E LA «MEROPE»

Nel maggio del 1781 l'Alfieri aveva raggiunto, a Roma, dopo una lunga separazione, la contessa d'Albany e, a costo di umilianti compromessi, di «pieghevolezze e astuziole cortigianesche» (come egli dice nella *Vita*), era riuscito a stabilirsi nella città in cui la donna amata risiedeva sotto la protezione e la tutela del cognato, il cardinale di York.

In questo lungo periodo (12 maggio 1781-4 maggio 1783) il poeta trovò un particolare agio di vita, un singolare equilibrio fra la solitudine adatta agli studi e all'esercizio poetico, il conforto delle quotidiane visite alla sua donna, il contatto con una società di letterati che stimolavano in lui un nuovo desiderio di fama e di affermazione letteraria. Condizione di agio che impose all'Alfieri amarissime rinunzie al suo orgoglio, alla sua sincerità, al suo atteggiamento anticortigianesco e anticlericale a cui però reagiva il suo animo che, mentre si mostrava all'esterno conciliante per salvare la possibilità di una vita di affetti e di lavoro in quelle condizioni così propizie, si riscattava segretamente con la rinnovata espressione del suo sdegno libertario, dei suoi veri sentimenti antitirannici e anticlericali, così come si può vedere nelle odi de *L'America libera* e nel poemetto *L'Etruria vendicata*.

Le cinque odi, scritte fra il dicembre del 1781 e il giugno del 1783, costituiscono infatti una nuova esplosione dell'animo alfieriano che, proprio nella Roma papale, nel centro di un'Italia che a lui appariva incapace di volere e operare azioni generose ed eroiche, esalta le gesta dell'"uomo libero" Washington, la lotta del popolo americano contro la dominazione inglese. Queste odi corrispondono anche a una velleità letteraria di nuova esperienza di forme artistiche diverse da quella tragica e a quella volontà di un maggior contatto con la tradizione letteraria italiana che ha il suo maggior valore nella stessa ripresa tragica attraverso il complesso esercizio della *Merope*.

Qui c'è la chiara presenza del Filicaia, ma risentita fuori della essenziale compostezza e frigida chiarezza del modello, in un confuso turgore di impeti, in un tumulto di volizioni pratiche, di riflessioni storico-politiche che il poeta non seppe chiarire e coordinare, incapace di trovare un vero centro lirico animatore e un preciso schema organico ai suoi impeti sentimentali troppo irruenti e disordinati, al suo sfogo ardente ed amaro. Sfogo che rivela il suo carattere più vero, dolente, pessimistico quando nell'ultima ode, scritta dopo la pace del 1783 fra americani ed inglesi, la linea di esaltazione della lotta liberatrice degli americani si spezza di fronte a quello che l'Alfieri considerava un vile compromesso della libertà americana con il dispotismo regnante in Europa e di fronte alle ragioni economiche che improvvisa-

mente egli scopre nella stessa lotta di liberazione degli americani. Anche la stessa guerra che prima il poeta aveva cantato ed esaltato gli appare motivata da cause impure e vili ed egli contrappone ad essa le guerre degli antichi, mosse, secondo la sua idealizzazione, dal puro amore della libertà e da un eroismo generoso e gratuito.

L'entusiasmo iniziale si cambia in una fremente delusione, in una denuncia del «secol vile», del presente impoetico e antieroico, in un dolente grido pessimistico che riconferma anche quest'opera, letterariamente e poeticamente fallita, all'animo più profondo dell'Alfieri, al suo senso doloroso della realtà sempre inferiore all'ideale. E la riconferma, d'altra parte, anche alle condizioni speciali di un'epoca in cui, sotto il compromesso umiliante con la corte romana, il poeta tentava di riscattarsi più congenialmente nell'intima rivolta contro ogni compromesso, e con le forme letterarie che più si adeguavano o al suo bisogno di satira e invettiva o a quella tensione eroica che lo portava appunto all'equivalenza tradizione della lirica “alta” o, nel *Saul*, alla immaginatività della *Bibbia* e di certa iconografia settecentesca.

Anche il poemetto *L'Etruria vendicata*, iniziato sin dal 1778 e compiuto nel 1786, ma sviluppato in gran parte negli anni romani, vale soprattutto come documento dell'animo alfieriano, della sua situazione in questo periodo, fra la volontà di un esercizio letterario diverso da quello tragico e di una ripresa di forme letterarie tradizionali, e il bisogno di uno sforzo acre e satirico contro la tirannide politica e sacerdotale.

Si trattava di un intento ambizioso che egli avrebbe ripreso più tardi nelle *Satire* con una maggiore libertà da quello schema narrativo che era un surrogato infelice allo schema tragico: il quale poi di quando in quando tende a riaffiorare in alcune situazioni più tese, ma poco adatte al poemetto; così come troppo spesso il «terribile» vi si sviluppava in forme truci, esagerate, di visioni paurose, goffe e letterariamente sviluppate, e troppo spesso l'«agrodolce» da lui ricercato si scindeva in motivi comici troppo calcati e ripetuti e in acerbe caricature appesantite da un risentimento troppo aperto e mancanti di quella agevolezza di disegno che l'Alfieri comico non possedeva e che vanamente avrebbe più tardi cercato in forma ancora più esplicita e costante nelle *Commedie*.

E mentre debole, contorto è l'impianto narrativo, basato sull'antistorica rappresentazione dell'assassinio di Alessandro de' Medici da parte del cugino Lorenzo, e complicato dall'accessorio inefficace della vicenda della sorella di Lorenzo insidiata nel suo onore da Alessandro, lo stesso contrasto fra l'uomo libero e il tiranno perde ogni valore poetico nella soluzione così poco alfieriana di un contrasto fra un eroe atteggiato retoricamente e un tiranno grottescamente e puerilmente vile, privato di ogni grandezza. Sí che, nel finale farraginoso e lentissimo, il duello fra i due avversari si risolve in una stentata e buffonesca rincorsa, alla fine della quale Lorenzo cerca invano di costringere il vilissimo cugino a trafiggersi con la spada e solo all'ultimo si decide a colpirlo con la propria.

Fallito il disegno generale, anche le scene particolari di rappresentazione satirica e comica della paura del tiranno e della viltà e scelleratezza dei suoi cortigiani e consiglieri riescono generalmente sforzate e diluite per un eccesso di ripetizioni e per un'abbondanza di caratterizzazioni poco incisive e poco distinte.

In esse l'Alfieri finisce per scendere sul piano di una parodia pariniana troppo esterna e poco pungente, ovvero carica eccessivamente le due figure satiriche di fielle personale, di illusioni autobiografiche, o riduce la forza distintiva in nomi satirici sulla base di caratterizzazioni ripetute e sfocate (Frate Strozzicchia l'inquisitore, il poeta cortigiano Dolcimele, Scartabello il bibliotecario ducale, ecc.), o sfoga il suo acceso anticlericalismo e anticattolicesimo in lunghe tirate in cui sfogo pratico ed esercizio letterario finiscono o per comporsi o per elidersi senza raggiungere fusione ed efficacia.

Solo una volta in questa lunga opera si avverte la voce più profonda della poesia alfieriana e ciò avviene quando, nell'introduzione alla descrizione degli immaginati affreschi di Michelangelo in onore dei Medici nel palazzo di Alessandro, l'autore improvvisamente scatta in un'ottava energica e vibrante, che risolve poeticamente l'impegno alfieriano di un contrasto di toni eroico-satirici in cui l'«agrodolce» si integra potentemente con il «terribile» altrove risolto in forme truci o retoricamente atteggiate:

Michelangiol, che pugne altre ritrarre  
non dovea che dei Numi in Flegra irati;  
o di quei che a Termopile le sbarre  
chiusero all'oste coi corpi svenati;  
o di quei che togliea Roma alle marre,  
gran capitani a un tempo, e pro' soldati:  
Michelangiol, da' rei tempi costretto,  
eroi ritrasse a cui fu campo il letto.<sup>1</sup>

Si tratta di un momento, anche se altamente indicativo per il senso eroico dell'arte e della vita che l'Alfieri sempre più fortemente possedeva, per la sua poetica del «forte sentire» e della poesia figlia di libertà, quale egli esporrà nel trattato *Del Principe e delle lettere*.

Ma, nel complesso, il poemetto vale soprattutto come documento e particolarmente si ricollega nella sua parte centrale al bisogno di riscatto dal compromesso pratico di quegli anni e al desiderio alfieriano di fare esperienze letterarie più vaste, di prendere miglior contatto con varie forme della tradizione letteraria italiana.

Né tale desiderio si attuò solo fuori del campo della tragedia, ché nel febbraio del 1782, mentre terminava la revisione delle sue prime dodici tragedie

<sup>1</sup> *L'Etruria vendicata*, Canto I, vv. 425-432; in V. Alfieri, *Scritti politici e morali*, II, ed. critica a cura di P. Cazzani, Asti, Casa d'Alfieri, 1966, p. 16.

in vista della loro pubblicazione, proprio da una rinnovata attenzione allo stile e alla tecnica tragica, che lo aveva indotto a leggere la *Merope* del Maffei, l'Alfieri fu spinto di nuovo all'attività teatrale, alla composizione di una sua *Merope* in gara con quella appunto del Maffei<sup>2</sup>. Sicché la *Merope* alfieriana venne concepita anzitutto come un alfierizzamento dello schema offerto dal Maffei e sviluppata seguendo le linee e le situazioni fondamentali di quello, ma rafforzandole, drammaticandole più energicamente, raddensandole in alcuni punti decisivi, coerentemente alla tecnica drammatica alfieriana, con un maggior rilievo dell'azione, con l'abolizione dei personaggi intermediari, con la concentrazione dell'interesse sui soli personaggi necessari allo svolgimento dell'azione, con una caratterizzazione più incisiva dei personaggi, con un più intenso intreccio delle battute e delle scene, con un linguaggio più vibrato ed appassionato, con una significativa rianimazione drammatica delle narrazioni quando queste vengono se pur raramente accettate.

Come si può utilmente riscontrare nella scena 2 dell'Atto II, in cui Egisto narra come uccise l'ignoto giovane che gli sbarrava la strada verso Messene, e che l'Alfieri contrappone a quella del Maffei (Atto I, sc. 3) come significativa prova della diversa efficacia della sua tecnica e del suo linguaggio tragico, della diversa forza e del diverso rilievo dei suoi personaggi anche nelle forme stesse della narrazione<sup>3</sup>.

Proprio la considerazione di questa narrazione e del rilievo che vi assume il personaggio di Egisto (così impulsivo, eroico, mosso da una giovanile ansia di avventura e di affermazione personale<sup>4</sup> e pure tormentato dal rimorso per il delitto che ha dovuto commettere nel suo ingresso a Messene) ci conduce a riconoscere in concreto l'impegno dell'Alfieri nel dare diverso vigore ai personaggi, liberati dall'atteggiamento di conversazione con i confidenti, resi alti nella loro maggiore individualità e nella essenzialità dei loro incontri, necessari all'azione e alle situazioni centrali e caricati (per quanto

<sup>2</sup> Né mancava una gara anche con la tragedia omonima del Voltaire, scritta a sua volta in competizione con quella del Maffei, e per applicare istanze classicistico-razionalistiche di regolarità, verisimiglianza, *bien-séance*, *dignité*.

<sup>3</sup> Basti notare in questo confronto l'uso alfieriano del dialogo entro la narrazione che la rianima nella concitazione con cui Egisto narra un movimento di scena e di contrasto e ricrea personaggi. Per non dire dell'abolizione di quei particolari riflessivi e sentenziosi così frequenti nella narrazione e in tutte le parlate del Maffei, coerenti alla sua impostazione più discorsiva e familiare, confinante a volte con effetti involontariamente comici e leggermente goffi. Così Egisto commenta nel pieno della narrazione il colpo che l'avversario stava per assestargli con la sua clava: «Che, se giunto m'avesse, le mie sparse / cervella farian or giocondo pasto / ai rapaci avoltoi» (At. I, sc. 3; in S. Maffei, *Opere drammatiche e poesie varie*, a cura di A. Avena, Bari, Laterza, 1928, p. 11). Su alcuni di questi aspetti dell'alfierizzamento della *Merope* maffeiana sono importanti le pagine dedicate alla tragedia da M. Fubini, *Vittorio Alfieri*, Firenze, Sansoni, 1937; 2<sup>a</sup> ed. riveduta e accresciuta ivi, 1953.

<sup>4</sup> C'è in Egisto quasi il ricordo di Oreste nella tragedia omonima, come in *Merope* ritornano tracce di Ottavia e di Antigone, in Polidoro di Pilade, in Polifonte di vari tiranni delle precedenti tragedie.

lo permette la generale impostazione del “soggetto” e la relativa forza ispirativa di questa tragedia) di un tormento e di una complessità psicologica variamente genuini ed efficaci (più in Merope, molto meno in Polifonte e Polidoro), ma comunque significativi nell’alfierizzamento dell’opera presa a base di tale complessa operazione tecnica.

Alfierizzamento ben evidente anche nel paragone della costruzione del dialogo nelle due tragedie: nel Maffei così rettilineo, simmetrico, disposto a serie di versi concluse e compatte; nell’Alfieri così vario, intrecciato, rilevato in spezzature, interruzioni, movimentato da sospensioni, arricchito e approfondito da pause di silenzio e da scatti improvvisi, anche se assai lontano dal ritmo impetuoso, fulmineo di altre sue tragedie precedenti. Come avviene del linguaggio e del verso tanto più vibrante nell’Alfieri rispetto a quello più familiare e discorsivo del Maffei («semplicetto e chiaretto» come i suoi personaggi), facile a scendere in cadenze troppo dimesse o viceversa a sciogliersi in esiti cantabili, legato com’era a tutta una ricerca di tono medio, a forme affettuoso-idilliche, all’affabilità di un bonario realismo così caratteristico della poetica e dello spirito arcadico anche dove tendono ad una maggiore dignità classica e tragica<sup>5</sup>.

Tuttavia, se la *Merope* alfieriana rappresenta un’interessante applicazione della tecnica tragica dell’Astigiano e poté significare per lui una riprova della bontà del suo sistema teatrale, della sua capacità di superamento assoluto di quella che il secolo considerava l’ottima delle tragedie italiane, l’alfierizzazione del modello non toglie che in quest’opera si avvertano chiare tracce del compromesso imposto all’autore da una simile prospettiva di rifacimento su di uno schema così lontano dai temi più interamente suoi. E ciò che manca alla *Merope* è proprio il motivo poetico più vero e centrale dell’Alfieri, la meta di delusione e catastrofe che tende nelle tragedie alfieriane l’impeto dei

<sup>5</sup> Si pensi per il bonario, affettuoso realismo familiare (non privo di efficacia entro la condizione non profonda e tragica dell’opera) ai versi con cui Merope esprime un primo moto di simpatia per Egisto (At. I sc. 3; in S. Maffei, *Opere drammatiche* cit., p. 10):

O Ismene, nell’aprir la bocca ai detti  
fece costui col labbro un cotal atto,  
che ’l mio consorte ritornommi a mente,  
e me ’l ritrasse sí com’io ’l vedessi.

Quanto alla tendenza idillica che vena tutta la *Merope* maffeiana, basti pensare al monologo di Egisto che in mezzo ai pericoli in cui si trova sbalzato nella reggia di Messene rimpiange il «pastoral ricetto» dove era cresciuto in esilio, la dolce vita campestre («Che viver dolce in solitaria parte, / godendo in pace il puro aperto cielo, / e della terra le natie ricchezze!») e soprattutto il suo «letticciuol» e i suoi placidi sonni perduti («O quanto or caro il mio / letticciuol mi saria! Che lungo sonno / vi prenderei! Quanto è soave il sonno!», Atto IV, sc. 3; ivi, p. 48). Del prosastico in cui cade spesso il linguaggio maffeiano per la ricerca del «natural ragionare» (che era pure impegno notevole nella volontà arcadica di concretezza e di naturalezza) può essere esempio una battuta come questa in cui Meropé, alle interessate profferte di amore di Polifonte, risponde con una mossa più da commedia che da tragedia: «Amore, eh?» (ivi, p. 7). Forme estreme di un tono che trova i suoi migliori risultati in un’affettuosa, moderata eloquenza, in un patetismo affabile e poco profondo.

personaggi e dell'azione e ne provoca la vibrazione più intensa e dolorosa, il tormento dei loro desideri inappagati, del loro urto eroico ed inane contro i limiti che li circondano e rendono supremamente tragica la loro ansia di liberazione e di affermazione. Questa tipica condizione della tragedia alfieriana era in contrasto con il "lieto fine" dello schema maffeiano che l'Alfieri accettava nelle sue linee fondamentali. E la tensione della tragedia ne veniva nuclearmente limitata e particolarmente indebolita proprio nel finale (è l'unico finale alfieriano risolto, al di là di quello della *Virginia*, con il trionfo intero dei giusti e con la morte e la punizione del tiranno), in cui, dopo il rafforzamento della situazione più drammatica nell'Atto IV, l'azione si scioglie in maniera più esterna e meccanica con il gesto improvviso di Egisto il quale strappa la scure di mano al sacerdote sacrificante nella cerimonia delle nozze fra Merope e Polifonte, e colpisce quest'ultimo, ottenendo la pronta adesione del popolo, che sopraffà le guardie del tiranno: risolvendo così nella concorde felicità una situazione che appariva quanto mai chiusa e troppo passivamente accettata da Merope.

Eppure, se sul contrasto drammatico prevale una vena di poesia elegiaca<sup>6</sup>, è proprio in questa direzione che il linguaggio raggiunge la sua maggiore e più intima fusione, una finezza di toni e di cadenze che, senza cadere nel patetico e nel languido, rappresenta il maggior risultato di questa tragedia, in cui l'Alfieri riesce a dar voce, in forme più duttili, smorzate, colloquiali, ad una vita di affetti privati, familiari, a una delicata gamma di sentimenti che, potentemente raccordati al centrale motivo tragico, qui assente, arricchiranno l'espressione poetica alfieriana nel *Saul*, sia nella vita dei personaggi minori sia nella stessa complessa vita del protagonista, per la quale l'Alfieri nel relativo *Parere* parlò addirittura di «perplessità», in una versione della parola certo assai lontana da quella metastasiana ed arcadica.

<sup>6</sup> Vena elegiaca soprattutto legata allo sviluppo di quella «passione molle materna» (e la tragedia fu dedicata dal poeta alla propria madre) che del resto l'Alfieri nel *Parere* su questa tragedia giudicava «non interamente» del «genere dell'autore» (*Parere* cit., p. 120).

## IL «SAUL»

Il *Saul* fu ideato e steso dopo l’Idea e stesura della *Merope*, e versificato alla fine della versificazione di quella tragedia con cui l’Alfieri aveva ripreso la sua attività tragica malgrado i vani propositi di non superare il numero delle dodici tragedie precedenti. Nelle pagine della *Vita* dedicate al racconto della composizione di queste due tragedie, il poeta attribuì a tutte e due lo stesso giudizio entusiastico circa la irresistibile forza ispirativa che lo aveva costretto a comporle. Ma in realtà esso vale molto diversamente per la *Merope*, che nasceva da un’esigenza più tecnica e letteraria e sulla base di un’ispirazione parziale, di un parziale elemento dell’animo alfieriano, e per il *Saul*, che nasce dalla più profonda ripresa del centrale motivo poetico alfieriano, dal pieno della sua intuizione tragica della vita e della sua autobiografia poetica. Altezza, profondità e complessità che poi l’Alfieri riconobbe al *Saul* nel *Parere* e in un altro passo della *Vita*, dove, parlando del *Saul*, dice che «in esso vi è di tutto di tutto assolutamente» e che il personaggio di Saul era «il [suo] personaggio più caro»<sup>1</sup>, perché il più vicino anche alla sua natura complessa e irrequieta, tormentata da «ira e malinconia», oscillante fra impeti e sdegni eroici e desiderio di quiete e di affetti consolatori («Bramo in pace far guerra, in guerra pace»<sup>2</sup>), fra speranze e delusioni, fra sogni e volontà di azione e di affermazione della sua personalità e il doloroso pessimismo che scaturisce dalla constatazione dei limiti che chiudono la condizione degli uomini in una realtà ostile, in un ordine delle cose dominato da forze oscure e implacabili.

Il *Saul* (ideato il 30 marzo 1782, steso dal 2 all’8 aprile, versificato dal 3 al 30 luglio dello stesso anno) nasce dagli strati profondi dell’animo alfieriano, dal fondo più intimo della sua esperienza della vita, dal centro della sua intuizione della tragica situazione umana e insieme dal ripensamento dei suoi temi e della sua esperienza tragica sollecitato dalla stessa preparazione dell’edizione senese delle tragedie fino allora scritte. E se ciò non esclude naturalmente la ricerca di testi più o meno particolarmente utilizzati dall’Alfieri nella costruzione della sua tragedia, di suggestioni letterarie, si può ben dire che il testo più valido ed importante in relazione alla concezione centrale del *Saul* rimanga la *Bibbia*.

Perché il rapporto fra uomo e divinità, che nella *Bibbia* si risolve pure nel riconoscimento del diritto celeste, della giustizia dell’ira di un Dio concepi-

<sup>1</sup> Ed. cit., I, p. 301.

<sup>2</sup> *Saul*, At. II, sc. 1, v. 41.

to in forme di assoluta potenza e autorità, di spietata crudeltà contro chi gli si ribella, balenò alla fantasia dell'Alfieri come l'espressione più suggestiva del rapporto drammatico fra individuo e limite della realtà e del suo ordine ferreo e crudele; così come nella figura di Saul il poeta intuì la possibilità di un più profondo e complesso sviluppo della tragedia del tiranno e della vittima insieme unificati e sottoposti a loro volta ad una suprema incarnazione del tiranno nelle forme di una divinità quale la *Bibbia* gli offriva, anche se in quel libro potenza implicava giustizia, mentre nella tragedia alfieriana la giustizia le è solo riconosciuta dal mondo dei devoti e dei sacerdoti, non da Saul nei suoi momenti più veri e nel supremo atteggiamento della morte («Sei paga, / d'inesorabil Dio terribil ira?», At. V, sc. 5, vv. 218-219)<sup>3</sup>.

In questo personaggio centrale, che soverchia con la sua statura poetica i personaggi che lo circondano (e che pure hanno una propria esistenza e una propria validità e funzione nella natura complessa della tragedia e nei rapporti con il protagonista), l'Alfieri realizzava una figura poetica (non il «portavoce», il «prestanome» di una tesi e di un problema intellettualistico) in cui compiutamente si esprime la sua intuizione della situazione tragica dell'uomo eroico e infelice, preso fra il suo complesso mondo di aspirazioni e il limite della realtà, che in questo caso è rivelato nel suo carattere più assoluto e profondo, eterno, impersonato addirittura nel tremendo potere del Dio biblico. E insieme, proprio dall'incontro propizio con la *Bibbia*, l'Alfieri ricavava un possente stimolo alla ricerca di una poesia più immaginosa e varia, ricca di elementi «meravigliosi» e «sublimi» quale egli la desiderava in questa fase della sua maturazione più piena e della sua crescente rivolta alla civiltà illuministica, al secolo che proprio nel *Parere sul Saul* egli definiva «niente poetico, e tanto ragionatore», che egli considerava incapace di «forte sentire» e di ardire poetico, privo del senso tragico della vita e a cui, appunto in sede poetica, egli intendeva opporre anche un linguaggio più vario e immaginoso: donde anche il tentativo, in verità assai infelice, di quei canti di David nell'Atto IV, in strofe polimetriche, pieni di echi biblici e ossianeschi.

Mentre infine il mondo patriarcale biblico aiutava il poeta nella realizzazione di quel mondo minore di personaggi di per sé inclinati ad affetti più consueti e a un rapporto di fedeltà e di fiducia nella divinità e nel suo ordine, celeste e mondano, che in questa tragedia vivono in funzione di Saul e pure hanno anche una loro autonoma esistenza e arricchiscono tutti indubbiamente la gamma sentimentale e la complessità teatrale di questo capolavoro, anche se con varia sicurezza poetica. Il mondo minore è accomunato dal suo rapporto con Saul che lo turba e lo fa partecipare al ritmo tragico, che nel protagonista ha il suo centro essenziale, e insieme da un atteggiamento di fiducia in Dio, di accettazione della sua legge e della sua giustizia.

<sup>3</sup> Nell'Idea del *Saul* l'Alfieri scrisse per il finale: «morte di un reprobo» (V. Alfieri, *Saul*, Testo definitivo e redazioni inedite, ed. critica a cura di C. Jannaco e A. Fabrizi, Asti, Casa d'Alfieri, 1982, p. 138).

Così David, il fedele di Dio, il rappresentante più intero del mondo che accetta la legge di Dio e incrollabilmente crede alla sua giustizia e alla sua protezione, rivela nelle sue caratteristiche di eroe fiducioso e perfetto lo sforzo dell'Alfieri di rappresentare positivamente una posizione così lontana dalla sua e da quella di Saul, di dar voce ad una fede assoluta che trova solo a tratti espressioni più alte e solenni, come avviene nel verso con cui David commenta il turbamento del re abbandonato da Dio («Miseri noi! che siam, se Iddio ci lascia?», At. I, sc. 1, v. 20). Ma, più generalmente, proprio in questa sua impostazione troppo lontana dalla vera ispirazione del poeta si dimostra più statico e distaccato da una vera partecipazione al dramma di Saul, troppo chiuso nella sua sicurezza, troppo poco animato da un sincero tormento.

Gionata ha in comune con David la fede in Dio e un giovanile fervore, ma diversamente da lui, nella propria parte meno rilevata ma più intima e congeniale all'ispirazione alfieriana, quel fervore più ingenuo si unisce con la sua pura natura di vittima, con la sua devozione gentile e sensibile a David, con il suo amore paziente e filiale per Saul.

Poeticamente compiuta e ancor più ricca di quegli elementi affettuosi ed elegiaci che l'Alfieri aveva già espresso nella figura di Merope è la figura di Micol, sposa, sorella e figlia, vittima come Gionata di un dramma che la investe e la fa vibrare nella sua natura tanto più sensibile, nella sua disposizione femminile di compassione, di sollecitudine affettuosa, di tensione delicata e dolente verso le vicende tragiche dei suoi cari.

Meno scavati e poetici sono gli altri due personaggi della tragedia: Achimelech e Abner. Il primo, legato soprattutto ad una fase particolare della tragedia, è figura più esterna e nel suo fanatico orgoglio sacerdotale sembrano accentuarsi fino all'enfasi le caratteristiche più rigide di quel mondo sicuro nella fedeltà a Dio che osservammo anche in David. Il secondo è poi più marginale rispetto al mondo dei personaggi minori, dai quali lo distingue una mentalità interamente mondana e politica di guerriero e di ministro completamente chiuso ad ogni suggestione soprannaturale e religiosa, ed anzi volto ad identificare nei sacerdoti il vero ostacolo alla potenza di Saul. Comunque egli, che porta, in questo senso, un arricchimento alla complessità della tragedia come personaggio intermedio fra il mondo dei devoti a Dio e gli aspetti più politici di Saul, non ha una vita poetica intensa e si può avvertire qualche stridore, se non fra la scellerata perfidia che gli attribuiscono Gionata, David e Micol e la luce di fedeltà e di affetto verso Saul che lo illumina nell'ultimo incontro con il suo re, certo fra questo suo sviluppo più poetico e la figura più grigia che gli riconoscevamo nelle precedenti parti della tragedia.

Come questa tragedia si presenta singolarmente complessa e ricca di motivi e personaggi, così essa si articola, rispetto alle precedenti tragedie alfieriane, in una linea particolarmente varia, mossa, con rallentamenti e progressioni più sommesse e pausate, con impeti e crescendo di estrema

potenza, con oscillazioni profonde, con intrecci di temi e di toni che hanno il loro centro animatore nel nucleo potente rappresentato dal protagonista.

Ma se la voce più profonda e poetica è pur sempre quella di Saul e la grande poesia si apre nella tragedia solo con le prime battute di lui all'inizio del II Atto, sarebbe errato ridurre il valore della tragedia alla figura e alle parlate di Saul, operare un'assurda antologia in un'opera così complessa, ma anche così organica. Basti considerare che la figura di Saul è preparata e mediata in alcuni suoi aspetti dalle immagini che ne offrono i personaggi del I Atto.

E lo svolgersi dell'Atto (in cui, nelle varie scene, si anticipano temi che poi la tragedia riprenderà con tanto maggior forza nella rappresentazione diretta di Saul, o si prepara l'ingresso dei nuovi personaggi nella tensione e nell'attesa affettuosa verso di loro da parte di quelli che son già sulla scena) è accompagnato da una mirabile preparazione del luogo e soprattutto del tempo entro cui si svilupperà poi l'azione.

Questa attenzione al tempo, all'ora che passa e incalza, era già viva nell'Alfieri delle precedenti tragedie, ma qui è più assidua e poetica, più graduale ed efficace. E proprio nel I Atto tale attenzione si rivela più esplicitamente fra la prima invocazione di David nella notte che sta cedendo al giorno, l'arrivo di Micol che Gionata percepisce dal biancheggiare della sua veste nell'incerta luce dell'alba, la diretta indicazione dell'«alba nascente» nelle parole di Micol e del completo «aggiornare» in quelle di Gionata. Tema del giorno che nasce, della luce che sorge che, mentre sensibilizza in maniera suggestiva lo stato d'animo dei personaggi minori fra inquietudine e speranza con una finale conclusione su note di aperta speranza, e accompagna nel suo lento, sobrio sviluppo quest'Atto più sommesso, accentua anche la sua aura romita e silenziosa prima dello scatenarsi dell'impeto tragico e prepara, per contrasto e per svolgimento, la nota su cui si inizia il II Atto e la prima parlata di Saul:

Bell'alba è questa. In sanguinoso ammanto  
oggi non sorge il sole; un dí felice  
prometter parmi. – Oh miei trascorsi tempi!  
Deh! dove sete or voi? Mai non si alzava  
Saúl nel campo da' tappeti suoi,  
che vincitor la sera ricorcarsi  
certo non fosse.<sup>4</sup>

Infatti in questo atteggiamento di attenzione al giorno che sorge, e su di un iniziale movimento di speranza, che consuona con quello che aveva chiuso il I Atto, ci si presenta Saul. Ed egli ci si presenta anzitutto nella coscienza dolorosa della sua situazione; quella coscienza che è in Saul elemento fondamentale e ne umanizza e ne approfondisce il carattere.

<sup>4</sup> At. II, sc. 1, vv. 1-7; *Saul* cit., p.65.

Tale consapevolezza è fondamentale in lui e rende la sua azione tanto più tragica e complessa in quanto ogni suo sforzo, ogni sua illusione nascono in un animo che, mentre agisce con la massima energia, pur sente a tratti, più in profondo, la difficoltà e addirittura l'inanità della sua azione.

Le prime parole, l'immagine dell'alba e del sole che non sorge «in sanguinoso ammanto», evocano subito per contrasto un'abitudine di vita tetra, dominata da immagini cupe e tenebrose. E la stessa frase che indica la diversità del nuovo giorno nascente («un dì felice / prometter parmi») rivela subito l'amara incertezza di Saul («parmi»), il suo dubbio sulla vera consistenza di una insolita condizione felice. E la stessa immagine di felicità subito risospinge il suo animo doloroso nel ricordo e nel rimpianto di un tempo felice perduto, della giovinezza e della forza, della potenza, della sicurezza della vittoria. E in questo profondo movimento elegiaco il dramma di Saul comincia a chiarirsi nella lirica meditazione del protagonista, sviluppandosi poi nella consapevolezza dell'origine più vera delle sue sventure: l'ira e l'abbandono di Dio.

Ah! no: deriva ogni sventura mia  
da più terribil fonte... E che? celarmi  
l'orror vorresti del mio stato? Ah! s'io  
padre non fossi, come il son, pur troppo!  
di cari figli,... or la vittoria, e il regno,  
e la vita vorrei? Precipitoso  
già mi sarei fra gl'inimici ferri  
scagliato io, da gran tempo: avrei già tronca  
così la vita orribile, ch'io vivo.  
Quanti anni or son, che sul mio labro il riso  
non fu visto spuntare? I figli miei,  
ch'amo pur tanto, le più volte all'ira  
muovonmi il cor, se mi accarezzan... Fero,  
impaziente, torbido, adirato  
sempre; a me stesso incresco ognora, e altrui;  
bramo in pace far guerra, in guerra pace:  
entro ogni nappo, ascoso tosco io bevo;  
scorgo un nemico, in ogni amico; i molli  
tappeti assirj, ispidi dumì al fianco  
mi sono; angoscia il breve sonno; i sogni  
terror. Che più? chi 'l crederia? spavento  
m'è la tromba di guerra; alto spavento  
è la tromba a Saúl.<sup>5</sup>

Tutta la tragica situazione di Saul è qui riassunta, e sotto il peso dell'abbandono e dell'ira celeste la grande figura vibra e si esprime in una auto rappresentazione possente e lucidissima, perché Saul è dotato anche di un

<sup>5</sup> Vv. 26-48; ivi, pp. 66-67.

eccezionale potere autocritico. Il profondo istinto alfieriano di autoanalisi e di autoritratto viene trasferito nel personaggio e disposto tutto in funzione drammatica di tormento e di contrazione dinamica della figura che si esamina e si rappresenta nel proprio interiore tumulto, nella tensione disperata verso un'azione risolutrice (la morte in battaglia), nel suo doloroso rapporto con gli altri, nell'ondeggiare fremente del suo animo fra bisogno di affetto e diffidenza, fra la malinconia e l'ira. E questa prevale a poco a poco nel suo discorso e lo svolge in un imperioso passaggio dalla rappresentazione da parte di Saul del suo stato alla sua attuazione, nell'impeto di collera con cui si rivolge al suo interlocutore, anticipando quell'altro essenziale elemento del personaggio che è la furia contro tutto e contro tutti, l'ansia di affermare la sua vacillante potenza con un'azione violenta, la cui energia frenetica è pari al senso doloroso della sua solitudine, della sua inevitabile sconfitta.

E si noti come l'altissimo sforzo tragico-lirico sia atteggiato in forme dinamiche e drammatiche, come la parola che recupera, con eccezionale intensità poetica, elementi di elegia, di patetico autocompianto, di dolcissimo affetto (i «cari figli»), sia sempre apertamente o potenzialmente parola-azione e volga quegli stessi elementi ad una funzione tragica, ne faccia a loro modo altrettanti dolorosi limiti: e lo stesso amore per i figli è sentito come vincolo che impedisce a Saul di attuare il suo desiderio di morte (unica vera soluzione al suo stato, unico modo di liberazione e di affermazione eroica della sua personalità) contro cui urta l'animo impetuoso, indomito del personaggio. Né la parola indugia nei toni elegiaci, malinconici, affettuosi, risolvendoli invece in un potente intreccio a crescendo di intensità, cui contribuisce il ritmo incalzante, «precipitoso» che travolge ogni pausa (pur chiaramente segnata) e movimenta la straordinaria ricchezza di accenti e di cadenze<sup>6</sup> in una struttura vibrata e impetuosa, ma tanto più capace (rispetto alle possibilità del precedente Alfieri) di superare l'intensità più rigida delle brevi battute in cui prima egli concentrava la sua forza drammatica.

Quest'altissima confessione tragica, questa rappresentazione che Saul fa di se stesso e della sua situazione, si completa quando Gionata e Micol sopraggiungono con le loro speranze (riconciliare il padre con David e con Dio, ricostituire l'unità del loro mondo familiare-patriarcale) e le loro paro-

<sup>6</sup> Si guardi soprattutto alla eccezionale funzione poetica dell'intreccio di esclamazioni e interruzioni specie all'inizio della parlata, al seguirsi delle cadenze dolenti e impetuose nei primi versi, in cui la mossa dolente e affettuosa che assicura l'amore di Saul per i figli è dolorosamente approfondita dall'improvviso «pur troppo» e sottolineata dalla pausa che segue, prima della scindita interrogativa, che dispone in una successione potente le parole essenziali dei valori di Saul: «or la vittoria, e il regno, / e la vita vorrei?» (il mondo di valori che solidalmente vorrebbe salvare). E l'interrogazione stimola la suprema energia dell'immagine tragicamente salvatrice della morte eroica, in cui tutto l'impeto di Saul si traduce con la sua ansia impaziente («precipitoso»), con la sua irruenza combattiva che poi si svolge nel ritmo scandito, asseverativo che conclude quel primo movimento in una visione squallida, in una clausola assoluta e lapidaria: «così la vita orribile, ch'io vivo».

le affettuose e fiduciose sollecitano Saul a una nuova conferma della coscienza che egli ha della ineluttabilità della sua sorte, del suo insanabile dolore.

Prima, alle parole di pace di Micol e Gionata («Col re sia pace», «E sia col padre Iddio») egli opporrà, in un tono malinconico e stanco, la sua amara certezza e la volontà di accettare una battaglia che già si profila (in questa direzione più profonda del suo animo disilluso) come sconfitta (e veramente la sconfitta incombe su tutta la tragedia come una delle sue note più costanti e con essa la catastrofe batte insistente come un *leitmotiv* implacabile e ossessivo):

... Meco è sempre il dolore. – Io men sorgea  
oggi, pria dell'usato, in lieta speme...  
Ma, già sparí, qual del deserto nebbia,  
ogni mia speme. – Omai che giova, o figlio,  
protrar la pugna? Il paventar la rotta,  
peggio è che averla; ed abbiasi una volta.  
Oggi si pugni, io 'l voglio.<sup>7</sup>

E poiché i figli sopraggiunti insistono nel presentargli immagini di vittoria e di pace familiare dopo la vittoria, Saul reagirà più dolcemente a Micol, più aspramente all'ingenuo Gionata, che parla di letizia e di uno spirito celeste che riporterà la certezza di vittoria anche nel cuore del padre:

Or, forse  
me tu vorresti di tua stolta gioja  
a parte? me? – Che vincere? che spirto?...  
Piangete tutti. Oggi, la quercia antica,  
dove spandea già rami alteri all'aura,  
innalzerà sue squallide radici.  
Tutto è pianto, e tempesta, e sangue, e morte:  
i vestimenti squarcinsi; le chiome  
di cener vil si aspergano. Sí, questo  
giorno, è finale; a noi l'estremo, è questo.<sup>8</sup>

Dopo lo sdegno superbo dell'uomo maturo alla morte, certo della sua triste certezza («me?»), superiore alle illusioni giovanili (voce profonda del pessimismo alfieriano), si alza il supremo canto funebre di Saul che fissa a se stesso il termine assoluto della sua vicenda, fra l'immagine potente e severa della «quercia antica» che innalza «sue squallide radici», abbattuta da una forza superiore, da una «terribil» mano che altrove Saul precisa esplicitamente, e la ribadita lapidaria affermazione del carattere decisivo della giornata, aperta fra speranze effimere e più sicura coscienza pessimistica.

Altro canto funebre di fronte al quale le repliche dei personaggi minori

<sup>7</sup> Sc. 2, vv. 123-129; *Saul* cit., pp. 69-70.

<sup>8</sup> Vv. 154-163; ivi, p. 71.

scadono quasi in pettegolezzo, anche se Micol trova una immagine sensibile e penetrante di Saul nel suo aspetto malinconico, nella consuetudine di una vita infelice, in una fantasticheria di incubi e di immagini funeree:

Nell'ore tue fantastiche di noja,  
ne' tuoi funesti pensieri di morte.<sup>9</sup>

Su questa immagine, che arricchisce la figura di Saul in un atteggiamento intimo e meditabondo, in una disposizione meno agitata e fremente (la malinconia e la noia oltre l'angoscia e la furia con cui egli tenta di spezzare i vincoli della sua situazione), si esaurisce la forza poetica più profonda di questa parte del II Atto in cui abbiamo conosciuto l'animo complesso di Saul, prima di vederne la conseguenza attiva, il movimento della sua figura, la lotta con cui egli cerca di uscire dal cerchio che lo limita e di salvare o interamente o in parte i valori della sua vita (regno, figli, dignità di re e di eroe), ora scagliandosi contro gli avversari più diretti e raggiungibili (David, sacerdoti), ora accettando persino momentaneamente un compromesso, ora sentendo più acutamente che l'unico mezzo di liberazione è la morte (e sperandola almeno eroica e gloriosa in battaglia) e spesso anche avvertendo l'inanità di ogni suo sforzo e il carattere empio dello stesso regno, della potenza che vuole mantenere ad ogni costo.

Nell'ultima parte del II Atto Saul è rappresentato in un più complesso ondeggiamiento fra orgoglio personale, volontà tirannica e affetti familiari, desiderio di pace, fra impeti e abbandoni stimolati dall'improvvisa apparizione di David e dalle reazioni suscite in Saul dagli opposti sentimenti che prova per lui: ingorgo fra gelosia e ammirazione, fra ricordo di David fedele a lui e del David rivale e protetto da Dio.

E proprio dal punto di vista della linea della tragedia questa parte, non priva di qualche effetto di teatralità più meccanica, appare necessaria perché rappresenta un primo ripiegamento di Saul, un tentativo da parte sua di salvare sé e la sua famiglia nella conciliazione e nel compromesso con David, e insieme rappresenta un momento di pausa, di distensione, che richiama il finale più apertamente fiducioso del I Atto e che prepara il brusco, impegnato scatto drammatico del III Atto.

Ed infatti il III Atto ci riporta (dopo questa effimera calma che si prolunga nelle prime due scene, nel colloquio di Abner e di David che si consultano sul piano della prossima battaglia) ad un Saul adirato e sconvolto, già mediato, nella scena 3, attraverso le immagini che ne offre Micol nel suo appassionato dialogo con David.

Nel nuovo incontro con i figli e con David (scena 4) Saul non ascolta neppure più i loro vani conforti, assorto com'è nel suo lugubre fantasticare, immerso nella sua sensibilità eccitata:

<sup>9</sup> Vv. 178-179; ivi, p. 72.

Chi sete voi?... Chi d'aura aperta e pura  
qui favellò?... Questa? è caligin densa;  
tenebre sono; ombra di morte... Oh! mira;  
piú mi t'accosta; il vedi? il sol dintorno  
cinto ha di sangue ghirlanda funesta...  
Odi tu canto di sinistri augelli?  
Lugubre un pianto sull'acre si spande,  
che me percuote, e a lagrimar mi sforza...  
Ma che? Voi pur, voi pur piangete?...<sup>10</sup>

Saul è ora completamente chiuso nel suo dramma, nella sua angoscia tanto piú forte dopo l'illusoria pacificazione che egli sente impossibile, assurda, e lo stesso paesaggio lugubre, ossessivo è ormai la proiezione stessa del suo profondo turbamento, dei suoi «funesti pensieri di morte». E dopo uno scoppio della sua ira e del suo bisogno di assoluto incontrastato potere che si rivolge anche contro i suoi figli, in un nuovo monologo Saul tornerà ad una nuova alta rappresentazione del suo stato infelice, del suo affetto tradito (uno dei «complessi» di Saul è il senso dell'abbandono, della persecuzione anche da parte di coloro che egli piú ama) e una voce potente e stanca, tragicamente elegiaca, canta un nuovo compianto funebre, una nuova invocazione alla morte, sola liberatrice:

La pace  
mi è tolta; il sole, il regno, i figli, l'alma,  
tutto mi è tolto!... Ahi Saul infelice!  
Chi te consola? al brancolar tuo cieco,  
chi è scorta, o appoggio?... I figli tuoi, son muti;  
duri son, crudi... Del vecchio cadente  
sol si brama la morte: altro nel core  
non sta dei figli, che il fatal diadema,  
che il canuto tuo capo intorno cinge.  
Su strappatelo, su: spiccate a un tempo  
da questo omái putrido tronco il capo  
tremolante del padre... Ahi fero stato!  
Meglio è la morte. Io voglio morte...<sup>11</sup>

A questo punto si inseriscono i ricordati canti polimetrici con cui David, approfittando della crisi di disperazione, di intenerimento, di autocompas-sione di Saul, tenta di ricondurre il re alla conciliazione con cui si era chiuso il II Atto, stimolando in lui, col canto e con immagini propizie, sentimenti di pace, di accordo, di pietà familiare e religiosa, restaurando insieme la sua fiducia in una vittoria ottenuta, come nel passato, nella solidarietà con Da-vid e nel rispetto della volontà divina.

<sup>10</sup> At. III, sc. 4, vv. 144-152; ivi, p. 88.

<sup>11</sup> Vv. 225-237; ivi, pp. 92-93.

L'Atto IV si apre con un breve dialogo fra Micol e Gionata che si confidano le loro ansie, ma esso è subito interrotto dall'apparire di Saul che in questo Atto domina completamente la scena e che, scartata ormai ogni concessione a soluzioni pacifiche (e quasi intimamente vergognoso di averle momentaneamente accettate), è ormai decisamente avviato sulla strada dell'affermazione violenta del suo potere regale, proteso nel tentativo di rompere con la violenza, con l'azione, i limiti che lo chiudono e lo tormentano.

Ed anche se in questo dialogo Saul si mostra ben capace di riflessione e di analisi della situazione, questa analisi è svolta nella precisa conseguenza della necessità dell'azione e dello sterminio dei nemici. In questa parte della tragedia Saul è soprattutto il re assoluto, il tiranno che non ammette ostacoli alla sua potenza e che è anche ben consapevole del carattere empio del trono, della logica spietata del potere che non permette esitazioni e debolezze da parte di chi regna:

O ria di regno insaziabil sete,  
che non fai tu? Per aver regno, uccide  
il fratello il fratel; la madre i figli;  
la consorte il marito; il figlio il padre...  
Seggio è di sangue, e d'empietade, il trono.<sup>12</sup>

Così nella scena 5 la sua decisione risoluta e la sua furia di sterminio di tutto ciò che ostacola il recupero della sua piena potenza di individuo e di re si risolvono nel colloquio tempestoso e feroce con Achimelech, il capo dei sacerdoti, nell'ordine di ucciderlo e di distruggere Nob, la città dei sacerdoti, di sterminare quella casta ostile e perfida.

Saul è ora tutto concentrato nel senso orgoglioso della sua dignità e potenza regale, e nel colloquio con il sacerdote, enfatico e sicuro nella sua missione di interprete della volontà divina, si rivelano le possibilità di scatto impetuoso, le caratteristiche di ferocia e di crudele ironia che erano implicite nella natura complessa del personaggio, nelle sue componenti di tiranno e di individualità prepotente e intollerante di ogni diminuzione del proprio valore.

Ed ecco che, dopo aver rifiutato lo stesso aiuto di Gionata, il quale, atterrita dall'uccisione di Achimelech, tenta invano di placare la collera del padre e gli riafferma comunque la sua assoluta fedeltà, Saul è ricondotto dalla nuova battuta disperata di Gionata («Combatterotti appresso. / Deh! morto io possa sugli occhi caderti, / pria di veder ciò che sovrasta al tuo / sangue infelice!») ad un'immagine meno fiduciosa della prossima battaglia, e pur sempre coerente a questa eroica tensione personale: «E che sovrasta? morte? / Morte in battaglia, ella è di re la morte»<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> At. IV, sc. 3, vv. 95-99; ivi, p. 106.

<sup>13</sup> Sc. 5, vv. 286-290; ivi, p. 113.

L'eccitazione lo sostiene ancora e nelle ultime brevi, intensissime scene dell'Atto, Saul allontanerà da sé Micol e Gionata (che dirà qui la sua ultima battuta, l'ultimo grido poetico della sua disperata, gentile personalità: «Padre, ch'io pugni / lungi da te?»), imporrà la sua volontà regale e il suo disperato bisogno di solitudine eroica:

Lungi da me voi tutti.  
Voi mi tradite a prova, infidi, tutti.  
Itene, il voglio: itene al fin; lo impongo.<sup>14</sup>

Ma, nella solitudine che prelude a quella in cui Saul rimarrà alla fine della tragedia nel supremo gesto del suicidio, questa stessa affermazione di superba sicurezza personale si svolgerà improvvisamente nell'amara, delusiva coscienza della sua effettiva infelicità, della sua squallida situazione di abbandono e di miseria:

Sol, con me stesso, io sto. – Di me soltanto,  
(misero re!) di me solo io non tremo.<sup>15</sup>

Scomparse ormai le possibilità di pausa, di compromesso, di conciliazione, l'Atto V si apre nei termini assoluti della catastrofe inevitabile. Saul si è ormai coperto di sangue e di delitti, si è chiuso ogni via di uscita che non sia la prova della battaglia e la liberazione nella morte coronata, ancora nel suo desiderio, se non dalla vittoria, dall'esaltazione della lotta, dello scontro con i nemici.

L'Alfieri volle ancora graduare l'ultimo momento della sua tragedia, preparare l'ultima gigantesca apparizione del suo eroe, l'ultimo suo tormento, le ultime vibrazioni più profonde della sua lotta e della sua catastrofe attraverso la nuova ripresa della rappresentazione del mondo minore nei suoi elementi più patetici e affettuosi.

La voce pura di Micol, che invita David a uscire dal suo rifugio e a prepararsi alla fuga necessaria, porta il suo tono limpido soave e mesto ed evoca la luce e le linee della scena notturna così coerentemente malinconica, in un'atmosfera di silenzio, di quiete, prima della tempesta che squassera la tragedia senza più pause sino alla fine.

E, mentre Micol è protesa nel doloroso commiato da David, il ritmo della tragedia si fa improvvisamente più forte, e nelle sue stesse parole il “romoreggicare” lontano del campo che si prepara per la tragedia si cambia nel cupo, pauroso suono della battaglia che i Filistei hanno iniziato sorprendendo gli Ebrei, e in mezzo alle impressioni atterrite di Micol compare Saul sconvolto, oppresso dall'incubo del sangue versato.

<sup>14</sup> Sc. 6, vv. 300-302; ivi, p. 115.

<sup>15</sup> Sc. 7; *ibid.*

Saul delira, il tormento del suo dramma si è complicato con il turbamento prodotto nel suo animo e nel suo subconscio dalla strage compiuta, e nel delirio persegue un supremo, istintivo tentativo di scampo dal cerchio tremendo che lo chiude e che si sensibilizza nella visione delle immagini sdegnate di Samuele, di Achimelech, degli altri sacerdoti uccisi e in quella di un gran fiume di sangue che chiude ogni passo tentato dalla sua fantasia eccitata.

Tutto crolla intorno a lui nelle squallide, brevi, incalzanti scene finali in cui la tragedia libera il suo ritmo dagli avvolgimenti, dalle pause degli Atti precedenti, e precipita verso la catastrofe recuperando in forme più rapide e risolutamente tragiche, nei brevi, assoluti incontri dei personaggi sopravvissuti, nelle loro battute inquiete e sollecitate dall'azione che li travolge, le note più intime dell'elegia, della tenerezza affettuosa, della pietà che circonda Saul e da cui Saul si difende per non cedere all'impeto di autocomprensione, di intenerimento che sale dalla sua intensa sensibilità e che tanto lo distingue dai semplici tiranni, dai "superuomini" di altre tragedie alfieriane.

Mentre Saul corre alla battaglia gli viene incontro Abner, «con pochi soldati fuggitivi», che gli annuncia in parole pietose ed essenziali (anche Abner trova qui la sua luce più poetica, il suo linguaggio più profondo) la sconfitta, e la morte dei figli: notizie che, nella forma esitante e fratta con cui gli vengono comunicate, fan vibrare in Saul gli ultimi sussulti del suo sdegno e della sua diffidenza. «Sconfitti? E tu fellow, tu vivi?», dirà Saul ad Abner, che ha voluto sopravvivere solo per salvare il suo re, mentre questi sdegna per sé una simile offerta di fuga e di sopravvivenza: «Ch'io viva, ove il mio popol cade?». E chiederà, fra diffidenza e trepidazione paterna: «Gionata,... e i figli miei,... fuggono anch'essi? / Mi abbandonano?». E dalla reticente risposta di Abner («Oh cielo!... I figli tuoi,... / No, non fuggiro... Ahi miser!») trarrà la sicura e terribile conseguenza: «T'intendo: / morti or cadono tutti». Egli si è fatto sempre più lucido e sicuro nella risoluzione della morte («Io da gran tempo in cor già tutto ho fermo: / e giunta è l'ora»), nella squallida coscienza della sua assoluta infelicità, nella eroica volontà regale di affrontare da solo la morte in una estrema affermazione della sua dignità, in un estremo contrasto con la potenza ostile che può infrangere, ma non domare, la sua gigantesca personalità.

Allontanata Micol mentre «si appressan l'armi» (ed essa si tende in una estrema invocazione senza risposta: «Padre!... E per sempre?» – mai come qui l'Alfieri raggiunge tanta potenza nell'incontro dell'azione e del tempo che incalza e brucia ogni indugio e la tensione degli affetti che ripugnano alla separazione definitiva, all'esito tragico della sorte dei mortali), Saul rimane solo nella sua estrema prova di "infelice eroe"<sup>16</sup>.

Cacerà dal suo animo l'ultima intensa traccia di tenerezza («Oh figli miei!... – Fui padre. – »), commenterà rapidamente la sua tragica solitudine

<sup>16</sup> At. V, sc. 4; ivi, pp. 125-128.

(«Eccoti solo, o re; non un ti resta / dei tanti amici, o servi tuoi»), e si rivolerà al suo antagonista più vero:

Oh figli miei!... – Fui padre. –  
Eccoti solo, o re; non un ti resta  
dei tanti amici, o servi tuoi. – Sei paga,  
d'inesorabil Dio terribil ira? –  
Ma, tu mi resti, o brando: all'ultim'uopo,  
fido ministro, or vieni. – Ecco già gli urli  
dell'insolente vincitor: sul ciglio  
già lor fiaccole ardenti balenarmi  
veggo, e le spade a mille... – Empia Filiste,  
me troverai, ma almen da re, qui... morto. –<sup>17</sup>

Non preghiera, non riconoscimento di giustizia, e neppure il completo svolgimento della persuasa, aperta denuncia del Leopardi («La man che flagellando si colora / nel mio sangue innocente»<sup>18</sup>), ma certo l'individuazione potente della forza superiore e inesorabile a cui risale l'origine delle sue sventure, del limite ferreo che invano ha cercato di superare e di fronte al quale egli (mentre testimonia con la sua morte solitaria, abbandonata, fuori dell'ebbrezza della vittoria e persino della battaglia ormai conclusa, la coscienza suprema dei personaggi alfieriani della invincibilità del limite e della inutilità dolorosa dei loro sforzi titanici) afferma ancora la sua dignità eroica, la sua volontà di suprema liberazione, la tragica grandezza degli uomini alfieriani: vinti, ma non piegati; capaci, nell'estrema sconfitta, di un ultimo ergersi impavido di fronte alla morte, non subita, ma voluta come prova suprema della loro ansia di libertà e di affermazione.

<sup>17</sup> Sc. 5; ivi, p. 128.

<sup>18</sup> *Amore e Morte*, vv. 112-113; *Tutte le opere* cit., I, p. 34.



## LA PRIMA PARTE DELLE «RIME» ALFIERIANE

Dopo il *Saul*, l’Alfieri tornerà all’attività tragica solo nell’autunno del 1784, quando in Alsazia ideerà l’*Agide*, la *Sofonisba* e la *Mirra*, che porterà poi a compimento solo nel 1786.

Tra queste due fasi della sua attività tragica vi è un lungo periodo che l’Alfieri considerò come un intervallo di inoperosità e di doloroso abbattimento provocato dalla forzata lontananza dalla «sua donna», dopo che il 4 maggio 1783 un ordine papale di espulsione da Roma seguiva al tardo risveglio del tutore della d’Albany, il cardinale di York, finalmente convinto della natura dei rapporti della cognata con il poeta.

Questo periodo di viaggi (prima nell’Italia settentrionale, poi in Francia e in Inghilterra con intervalli di soste a Siena) è contraddistinto non solo da una intensa vita sentimentale (sollecitata appunto dalla dolorosa lontananza della donna amata), ma anche da un’iniziale attenzione dell’Alfieri ai giudizi dei letterati contemporanei sulle tragedie finalmente edite a Siena nel 1783.

Da questa posizione sentimentale di scontentezza, di nostalgia, di sdegno per le incomprensioni della sua opera, trae origine la copiosa produzione di rime di questi anni: il gruppo, più compatto, della prima parte dell’omonima raccolta alfieriana. Le *Rime* hanno una certa generale loro continuità, una base comune in un atteggiamento di “libro segreto” e di sfogo autobiografico legato anche a particolari occasioni sentimentali, luoghi e vicende. E anzi l’Alfieri rivelò spesso eccessivamente questo carattere di sfogo della sua «rimeria», distinguendolo dall’impegno più alto delle tragedie.

In realtà le *Rime*, mentre costituiscono un complemento essenziale dell’autobiografia dell’Alfieri, hanno un valore più profondo, esprimendo anche elementi essenziali della sua intuizione e della sua esperienza drammatica della vita. I risultati pieni, assoluti saranno rari, ma nascono da lunghe ondate di tensione e di attrito interiore e poetico dispiegatesi nel gruppo di componimenti minori, imperfetti e pure essenziali appunto in funzione dei rari capolavori. E questi e quelli presuppongono non solo una generale disposizione sentimentale, ma anche una genuina radice ispirativa, una volontà artistica che tende a utilizzare ai propri fini quel ricco mondo sentimentale già disposto liricamente e un’esperienza letteraria sempre più sicura dopo i tentativi giovanili più eclettici e incerti.

Tale esperienza letteraria si precisa soprattutto nel valore che l’Alfieri delle *Rime* dette all’esempio del Petrarca, la cui lettura fu particolarmente assidua negli anni della «lontananza».

In realtà il petrarchismo alfieriano ha caratteri così peculiari che mal lo si può ricondurre nei vari termini di una storia del petrarchismo, e tanto meno, ben s'intende, in quello del petrarchismo settecentesco che nel Petrarca vedeva la regolarità, l'evidenza, la gentilezza patetica, la misura e magari la "leggadria", perdendone i caratteri poetici più profondi e quel nucleo di conflitto interiore che viceversa l'Alfieri portava ad una tensione violenta fuori dei suoi termini precisi, personali e storici, caricando a volte la sua stessa immagine del Petrarca di risolti colori romantici.

Certo anche questo modo preromantico di risentire il Petrarca avrà una sua importanza ed efficacia rinnovatrice nel modo di lettura e di interpretazione successivo all'Alfieri (che così anche in tal caso si mostra iniziatore e stimolatore della nuova sensibilità romantica), ma indubbiamente l'Alfieri riprendeva elementi della tematica e della lingua poetica petrarchesca in maniera così sua e così funzionale alla sua diversa ispirazione e poetica che alla fine si dovrà dire che Petrarca fu soprattutto per lui un fornitore di parole, di frasi, di moduli del linguaggio amoro-sostanzialmente trasformati e spesso addirittura quasi capovolti, quasi base di una violenta ripresa a contrasto. Come avviene per il paesaggio, non in funzione distensiva e rasserenante, non quale elemento di contemplazione di vaghe immagini soavi, ma viceversa in funzione drammatica, quale coefficiente di intensificazione del sentimento doloroso, come proiezione dell'animo e delle sue immagini cupe e tormentose. Come avviene per la stessa funzione della poesia, che nel Petrarca «disacerba» il «duolo» e nell'Alfieri invece ne è intensificata espressione, perché essa è «del forte sentir più forte figlia»<sup>1</sup> e perché il piacere vero dello sfogo poetico è per l'Alfieri «il far sempre più viva / mia doglia, e il viver tutto immerso in ella»<sup>2</sup>. Per non parlare dei procedimenti stilistici alfieriani, che sfuggono sempre la distensione e recuperano (nei momenti più ispirati) una singolare misura di equilibrio solo per una energica composizione di parti tutte portate allo stesso grado di forza e di pienezza robusta (così come certa superiore calma malinconica, certa contemplazione più dolce sorgono solo al culmine di una violenta tensione di immagini e di affetti), mentre al linguaggio morbido ed unito del Petrarca (l'«olio» di cui parlava il Leopardi) fa riscontro nell'Alfieri una diversa energia, asprezza e rilievo delle parole, come al giro perfetto e concluso del ritmo petrarchesco corrispondono le spezzature alfieriane, le energiche arcature, le clausole perentorie e a rilievo.

E oltre tutto, la materia sentimentale e poetica stessa delle *Rime* esorbita spesso dal semplice schema amoro-so e non può tutta inquadrarsi nel rapporto che il mondo poetico del Petrarca ha con la salda, centrale immagine di Laura, che non ha certo in alcun modo un equivalente in quella alfieriana di Luisa Stolberg: immagine incapace di esercitare costantemente una fun-

<sup>1</sup> Son. 281, v. 9; *Rime* cit., p. 229.

<sup>2</sup> Son. 87, vv. 3-4; ivi, p. 78.

zione simile a quella di Laura nell'abbondante mondo sentimentale delle *Rime*. Né queste, anche negli anni della «lontananza», possono ridursi – checché l'Alfieri ne dicesse – solo a «sospiri d'amore», anche perché lo stesso motivo amoroso funzionava soprattutto come stimolo di una più complessa e vasta espressione del tormentoso e drammatico animo alfieriano nelle sue note più profonde e radicali.

L'esercizio delle *Rime* ha un inizio lontano nella gioventú dell'Alfieri e (a parte un sonetto del 1770, prova sciatta ed inesperta di una velleità letteraria senza corrispettivo di ispirazione e di possesso dei mezzi espressivi) si documenta in un primo gruppo di sonetti della fine del 1776 intonati a una delle “maniere” del Settecento: quella dei sonetti “pittorici” sul modello del celebre *Ratto di Proserpina* del Cassiani (di cui è imitazione il sonetto 1, sul ratto di Ganimede), nei quali si può al massimo osservare come l'Alfieri accentuasse in quel manierismo figurativo-poetico un certo gusto del plastico e del dinamico più congeniale al suo bisogno di energia e di scatto drammatico. Come non più che qualche movimento appassionato e sensuale (ad esempio, i vv. 5-6 del sonetto 6) si può sottolineare nel gruppo di sonetti galanti alla marchesa di Ozà dello stesso periodo, che precisano un'attenzione edonistico-sensuale alle belle forme del corpo femminile in moduli di sorridente grazia settecentesca, così alieni dal vero gusto alfieriano.

La vera voce della poesia alfieriana si fa sentire invece in quei sonetti di fine '77-inizio '78 che esprimono sentimenti già maturati nelle tragedie degli stessi anni, in cui più debole, meno sicura è l'espressione dei sentimenti amorosi e la tenerezza scade facilmente in languore e patetismo. Come nel sonetto 16 contro lo Stato pontificio o nel sonetto 17 che esprime, in una intensa meditazione sull'anima, il senso doloroso dei limiti della natura umana, delle forze invincibili del «vil servaggio» dei sensi, la coscienza amarissima di un sensista insoddisfatto e romanticamente impaziente di una verità che di tanto riduce le possibilità dell'uomo: «Veder, toccare, udir, gustar, sentire; / tanto, e non più, ne diè Natura avara»<sup>3</sup>. O soprattutto nel sonetto 18:

Bieca, o Morte, minacci? e in atto orrenda,  
l'adunca falce a me brandisci innante?  
Vibrala, su: me non vedrai tremante  
pregarti mai, che il gran colpo sospenda.

Nascer, sí, nascer chiamo aspra vicenda,  
non già il morire, ond'io d'angosce tante  
scevra rimango; e un solo breve istante  
de' miei servi natali il fallo ammenda.

<sup>3</sup> Vv. 9-10; *Rime* cit., p. 15.

Morte, a troncar l'obbrobriosa vita,  
che in ceppi io traggo, io di servir non degno,  
che indugj omai, se il tuo indugiar m'irrita?

Sottrammi ai re, cui sol dà orgoglio, e regno,  
viltà dei piú, ch'a inferocir gl'invita,  
e a prevenir dei pochi il tardo sdegno.<sup>4</sup>

Sonetto che realizza, con potente articolazione e intensificazione di ogni parte del componimento, il sentimento alfieriano della morte agonisticamente ostile e pur liberatrice da una vita di servitú, che vibra, come sempre avviene nella vera poesia alfieriana, di un'angoscia piú profonda e non solamente politica e che pure proprio la passione politica in quegli anni permetteva all'Alfieri di rappresentare poeticamente.

Cosí nelle poesie del '78-79 si può notare che, mentre piú facile riesce all'Alfieri raggiungere forme poetiche piú sue e notevoli risultati poetici nelle poesie ispirate ai toni drammatici del suo animo, al suo fremente ardore di libertà e al suo senso doloroso del servire o al contrasto fra la sua epoca vile e la grandezza eroica e libera di un passato fortemente idealizzato, molto piú incerti appaiono i risultati delle prime poesie ispirate all'amore per la d'Albany, specie nella disposizione poco alfieriana della passione soddisfatta, del possesso di un bene che acquisterà valore poetico tanto piú vero ed efficace quando sarà lontano e irraggiungibile, metà di tensione, stimolo di tormento, coefficiente di infelicità, oggetto bramato ed ideale a contrasto con una realtà tediosa, luminoso, arduo simbolo di un valore a contrasto con il mondo mediocre e vile in cui il poeta è costretto a vivere.

Dopo una lunga interruzione fra la fine del '79 e il maggio dell'83, una nuova attività di rime si inizia appunto nel 1783 sotto lo stimolo della brusca separazione dell'Alfieri dalla d'Albany, della improvvisa perdita della situazione di agio intimo, di equilibrio fra solitudine ed esercizio di affetti mantenuti a lungo negli anni romani. Circa una cinquantina di sonetti nascono cosí tra la fine di maggio e la fine di novembre accompagnando, in forme piú chiare di diario lirico, il viaggiare errabondo e irrequieto dell'Alfieri, «ingegnoso nemico di [se] stesso», in un ciclo poetico intenso e continuo.

Sulla base di una sdegnosa sfida lanciata al pubblico italiano e al suo gusto molle di effeminati (il sonetto 52), un primo gruppo di sonetti commenta un singolare pellegrinaggio presso le tombe dei grandi poeti italiani (quella di Dante a Ravenna, dell'Ariosto a Ferrara, del Petrarca ad Arquà) e atteggia l'omaggio ai grandi poeti del passato<sup>5</sup> in una singolare forma di esaltazione

<sup>4</sup> Ivi, p. 16.

<sup>5</sup> Omaggio che corrisponde anche ad un rinnovato concentrarsi dell'Alfieri in essenziali letture, nello studio dei grandi poeti che egli voleva comprendere, gustare, ma soprattutto «sentire», contrapponendo alla lettura del «buon gusto» settecentesco quella, ormai cosí romantica, del sentimento, della partecipazione totale, della immedesimazione del lettore con il suo testo; e alla eclettica ammirazione per le «bellezze» dei vari poeti la violenta preferen-

di un mondo alto e aristocratico in cui il poeta si chiude e si innalza di contro alla «gente tanto bassa», alla «turba malnata e ria» in cui si confondono i precisi oggetti dello sdegno più immediato del poeta (i «pretacchiuoli» della corte romana, i critici malevoli delle sue tragedie) e l'immagine del più profondo disprezzo dell'uomo superiore, della sua intransigenza di fronte alla bassezza e alla mediocrità, che – con disperata amarezza pessimistica – si avvertono prevalenti e vittoriose nel mondo.

Motivo essenziale di contrasto drammatico che costituisce il legame fra *Rime* e tragedie, e che accentuandosi e ampliandosi in forme più esplicite e varie tende e rafforza la stessa tematica amoroso-dolorosa: come avviene del resto per la tematica politica, sotto cui vibra l'espressione di un dramma non soltanto politico, ma più intensamente personale e di un profondo valore spirituale e poetico.

Non che il sentimento amoroso sia un puro pretesto, ma esso, pur così fortemente attivo nell'animo del poeta, agisce soprattutto come incentivo alla fondamentale disposizione sentimentale e poetica dell'Alfieri a movimenti disperati e drammatici. Come si può ben verificare nel sonetto 61, in cui la situazione particolare della lontananza si confonde con una compiuta, efficacissima rappresentazione della più generale condizione dell'animo alfieriano, della dolorosa, scontenta esperienza alfieriana della vita («noja e dolor»), malinconica e sdegnosa, delusa e animata dal drammatico contrasto con il «mondo», «empio, traditor, mendace», «che i vizj apertamente onora»:

Non giunto a mezzo di mia vita ancora,  
pur sazio e stanco del goder fallace  
son di quest'empio, traditor, mendace  
mondo, che i vizj apertamente onora.

Ma, se noja e dolor cosí mi accora,  
perché non cerco la immutabil pace  
là dove in boschi solitaria giace,  
e di vergini rose il crin s'infiora?<sup>6</sup>

Ed anche quando l'Alfieri tenterà, con assoluto insuccesso, aperti motivi idillici cosí estranei alla sua ispirazione, come nel sonetto 62, in cui vagheggia una soluzione di beata tranquillità campestre e pastorale alla dolorosa separazione, l'avvio idillico si concluderà in un moto di sdegno e di contrasto che è la vera anima di questo sonetto, la sua punta più alfieriana e coerente alla poesia delle *Rime*: «e l'anima secura / non volger mai ver l'ammorbato mondo?»<sup>7</sup>.

za, la scelta appassionata dei poeti congeniali, la risoluta attenzione solo alla grande poesia: la quale è poi per l'Alfieri anzitutto energica espressione di forti ed eroiche personalità, di contenuti sentimentali robusti ed eccezionali.

<sup>6</sup>Vv. 1-8; *Rime* cit., p. 56.

<sup>7</sup>Vv. 13-14; ivi, p. 57.

E mentre le immagini liete e idilliche del paesaggio si convertono più spesso in immagini selvagge ed aspre (sonetto 63), lo stesso moto impaziente del poeta, che vuole la natura simile a sé e al suo tormento, supera per intensità la stessa occasione che lo stimola (la privazione della donna amata) e l'esclamazione dolorosa «Pace e letizia son dal mondo in bando» allude, con il suo suono assoluto e perentorio, ad una intuizione pessimistica della vita, più totale e profonda della precisa condizione del suo tormento amoroso.

Esemplare in tal senso è il sonetto 65, la cui conclusione, con il suo preciso riferimento all'occasione amorosa, fu del resto aggiunta solo in un secondo tempo (come l'Alfieri scrisse sul manoscritto), quasi che il poeta avesse stentato a trovare il modo di accordare quell'esplicito riconoscimento dell'occasione con il potente, assoluto dialogo interiore con la personificazione della malinconia che lo occupa e lo tormenta in una tetra, allucinata visione del proprio animo: unico «seggio» di quella «furia atroce», destinato ad una vita di perenne dolore, di «insopportabil noja» ben più dalla propria natura che non dalla vicenda biografica che pure sollecita il poeta, nella tensione dolorosa che essa provoca e nell'analisi psicologica cui essa lo avvia:

Malinconia, perché un tuo solo seggio  
questo mio core misero ti fai?  
Supplichevol, tremante ancor tel chieggio;  
deh! quando tregua al mio pianger darai?

L'atra pompa del tuo feral corteggio  
ben tutta in me tu dispiegasti ormai:  
infra larve di morte, or di', mi deggio  
viver morendo ognor, né morir mai?

Malinconia, che vuoi? ch'io ponga fine  
a questa lunga insopportabil noja,  
pria che il dolor giunga a imbiancarmi il crine?

Dunque ogni speme di futura gioja,  
che Amor mi mostra in due luci divine,  
caccia; e fa' ch'una intera volta io muoja.<sup>8</sup>

Ma questi momenti alti non trovano adeguata forza e compattezza nel resto di altri componimenti amorosi dello stesso periodo, anche se l'Alfieri ha del tutto superato ormai la tentazione di forme galanti-edonistiche, di concessioni idilliche, e regge comunque i suoi sonetti in forme generali più sue, con una generale estrema capacità di varietà di movimenti psicologici e con una forte nobiltà sentimentale e poetica.

Ben altro è il risultato poetico quando l'Alfieri riesce a trovare nell'occa-

<sup>8</sup> Ivi, p. 60.

sione un'ispirazione più profonda e adeguata all'espressione dei suoi sentimenti più assoluti, riesce ad istituire un dialogo drammatico con i propri miti più intimi. Come avviene di nuovo nel sonetto 72, in cui è da osservare anzitutto il caratteristico, violento apparire dell'immagine della morte che risponde come mito più vero dell'animo alfieriano alla invocazione alla donna amata e imposta tutto uno svolgimento di immagini tete, osensive, di aspirazione alla pace della tomba entro l'atmosfera congeniale di un cupo tempio «antico» e pieno di avelli<sup>9</sup>, nell'intensa contemplazione di una tomba che chiude un «par d'alti amanti», nel succedersi dell'impeto del grido che esalta quella tragica felicità accentuata dal contrasto con il «mondo infido», della interrogazione movimentata e drammatica («continua guerra», «d'uno in altro lido»), della clausola bramosa e tetra che sugella questo potente desiderio di unione assoluta nella morte:

Te chiamo a nome il dí ben mille volte;  
ed in tua vece, Morte a me risponde:  
Morte, che me di là dalle triste onde  
di Stige appella, in guise orride e molte.

Cerco talor sotto le arcate volte  
d'antico tempio, ove d'avelli abbone,  
se alcun par d'alti amanti un sasso asconde,  
e tosto ivi entro le luci ho sepolte.

Sforzato poi da immenso duolo, io grido:  
felici, o voi, cui breve spazio serra,  
cui più non toglie pace il mondo infido! –

È vita questa, che in continua guerra  
meniam disgiunti, d'uno in altro lido?  
Meglio indivisi fia giacer sotterra.<sup>10</sup>

Così l'accento poetico più forte delle rime, specie in questo gruppo compatto e continuo dell'83, batte sugli elementi più intensamente drammatici e la posizione del poeta è più costantemente caratterizzata dal tormento della lontananza, dallo sdegno e dal contrasto con il «mondo» e con i suoi vari aspetti di decadenza dei valori. Così si spiega il violento attacco a Genova nel sonetto 76, all'Italia nel sonetto 77, la sdegnosa distinzione delle

<sup>9</sup> Le numerose suggestioni preromantiche di tenebrosi interni di templi gotici, il preromantico gusto sepolcrale, gli echi di tipici temi preromantici (l'amore infelice di Abelardo ed Eloisa) trovano qui un'intera, ispirata trasfigurazione diversamente funzionante: non in direzione di una degustazione descrittiva, ma in relazione ad un genuino, personale sentimento doloroso. L'iconografia preromantica prende consistenza lirica bruciando i suoi margini più esterni di languore e di puro gusto del macabro e dell'orrore.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 65-66.

proprie rime d'amore dai «lunghi e freddi sospir d'amor volgari» del sonetto 82 e del sonetto 96 che, mentre ribadiscono il particolare valore di sincerità e di originalità sentimentale, se non di grande poesia, che l'Alfieri attribuiva alle rime («Ch'io, se non altro, ardentemente amava», son. 82, v. 14), indicano anche bene il centro animatore della poetica delle *Rime*, basata sulla profondità, sincerità e potenza del sentimento, sulla novità del contenuto sentimentale, sul romantico primato del cuore (non «ingegno» ed «arte»), sulla fedeltà alla più profonda realtà autobiografica, sulla poesia come intensificazione di stati d'animo drammatici, su di una nuova armonia ed equilibrio raggiunti con la tensione e la forza.

Elementi di poetica già tradotti in adeguati procedimenti espressivi e ora potentemente realizzati in un grande sonetto, l'89 (2 novembre 1783), nel quale la tensione di tutto quel periodo trova la sua misura:

Là dove muta solitaria dura  
piacque al gran Bruno instituir la vita,  
a passo lento, per irta salita,  
mesto vo; la mestizia è in me natura.

Ma vi si aggiunge un'amorosa cura,  
che mi tien l'alma in pianto seppellita,  
sí che non trovo io mai spiaggia romita  
quanto il vorrebbe la mia mente oscura.

Pur questi orridi massi, e queste nere  
selve, e i lor cupi abissi, e le sonanti  
acque or mi fan con piú sapor dolere.

Non d'intender tai gioje ogni uom si vanti:  
le mie angosce sol creder potran vere  
gli ardenti vati, e gl'infelici amanti.<sup>11</sup>

Qui tutti gli elementi sentimentali precedentemente notati ritornano singolarmente forti e più chiaramente articolati nel loro reciproco rapporto, tutti i procedimenti espressivi delle precedenti rime vengono applicati con coerenza e preciso impiego della loro funzione. E soprattutto il sentimento doloroso trova un suo superamento in una impressione di voluttà malinconica ed eccezionale perdendo i caratteri più aspri, immediati e pratici dello sfogo, e il paesaggio selvaggio e solitario collabora continuamente con l'espressione dei motivi più intimi: vero paesaggio come proiezione dell'animo in senso ormai decisamente romantico.

Dopo un lungo intervallo di mesi, l'attività poetica alfieriana ebbe una nuo-

<sup>11</sup> Ivi, pp. 79-80.

va ripresa nell'estate dell'84 a Siena, la città delle sue piú care amicizie e della diletta, pura lingua toscana.

Ma anche qui il centro della ripresa non è certo il sentimento di agio, o almeno di quiete, provato dall'Alfieri nel ritrovarsi fra gli amici senesi, in una città amata e propizia a toni piú pacati e indulgenti; e proprio nei due mesi passati a Siena la poesia delle *Rime* ha un nuovo impulso energico e drammatico nel sonetto 107, in cui tutta la forza del sentimento e della fantasia dolorosa si concentra nel bellissimo inizio e si svolge in una dolente fantasticheria funebre (la donna amata «egra giacente all'orlo della vita») concludendosi nell'impeto risentito, fra l'interrogazione improvvisamente eretta a tradurre l'assurdità di una sopravvivenza del poeta alla propria donna, e l'affermazione risoluta della propria decisione di precederla nella morte:

Quel tetro bronzo che sul cuor mi suona,  
e a raddoppiar mie lagrime m'invita,  
ogni mio senso istupidito introna,  
e mi ha la fantasia dal ver partita.

Di lei, che lungi sol dagli occhi è gita,  
parmi ch'io veggo la gentil persona  
egra giacente all'orlo della vita,  
che in questo pianto or solo mi abbandona.

E in flebil voce: o mio fedel (mi dice)  
di te mi duol; che de' sospir tuoi tanti  
nulla ti resta, che vita infelice.

Vita? no, mai. Dietro a' tuoi passi santi  
io mossi, ove al ben far m'eri radice;  
ma al passo estremo, irne a me spetta avanti.<sup>12</sup>

Di nuovo la «distanza» funziona come stimolo di una rappresentazione drammatica dell'animo dolente e irrequieto, come dolente e irrequieta è l'immagine di una vita errabonda e senza scopo di cui l'Alfieri – pur assegnandone una precisa ragione: la perdita della donna amata – intuisce poeticamente la ragione piú profonda: la sua nativa scontentezza, la delusione di ogni elemento del presente, l'illusorio e tormentoso miraggio di una metà felice che sempre gli sfugge e che egli stesso respinge continuamente davanti a sé nella sua impossibilità di godere di un bene attuale e posseduto. Come dicono le quartine del sonetto 108:

Le pene mie lunghissime son tante,  
ch'io non potria giammai dirtele appieno.  
D'atri pensieri irrequieti pieno,  
neppure io 'l so, dove fermar mie piante.

<sup>12</sup> Ivi, p. 94.

Misera vita strascino ed errante;  
dov'io non son, quello il miglior terreno  
parmi; e quel ch'io non spiro, aere sereno  
sol chiamo; e il bene ognor mi caccio innante: [...].<sup>13</sup>

Ma la fantasia dolorosa ha pure momenti di passeggero sollievo e compenso e il poeta può accordare originalmente intensità dolorosa e superiore calma malinconica e contemplazione di immagini consolatrici, anche se illusorie, come avviene nel grande sonetto 135, scritto a Marina di Pisa il 4 gennaio 1785:

Solo, fra i mesti miei pensieri, in riva  
al mar là dove il Tosco fiume ha foce,  
con Fido il mio destrier pian pian men giva;  
e muggian l'onde irate in suon feroce.

Quell'ermo lido, e il gran fragor mi empiva  
il cuor (cui fiamma inestinguibil cuoce)  
d'alta malinconia; ma grata, e priva  
di quel suo pianger, che pur tanto nuoce.

Dolce oblio di mie pene e di me stesso  
nella pacata fantasia piovea;  
e senza affanno sospirava io spesso:

quella, ch'io sempre bramo, anco parea  
cavalcando venirne a me dappresso...  
nullo error mai felice al par mi fea.<sup>14</sup>

In questo sonetto infatti, il motivo ispiratore è la dolcezza di una malinconia profonda, assorta, ma priva dello sfogo più pratico del pianto (sospiro, non affanno), capace di tradursi in un'immagine intensa, ma dolce, in un «errore», in una illusione che, pur in questo suo carattere illusorio ben consapevole, ha la forza di una superiore realtà consolatrice. E il paesaggio tempestoso e solitario, la cui energia estrema è potentemente controllata e contenuta (al solito, equilibrio sulla forza e sulla tensione), mentre assicura la solida base drammatica necessaria sempre alla grande poesia alfieriana, sorregge qui non un tormentoso sfogo, ma un movimento di profonda intimità, il commutarsi del dolore in un «dolce oblio» delle pene del poeta, in un'immagine perfetta e pur mossaa (e ben lontana sempre dalle condizioni di un vagheggiamento edonistico e puramente idillico), gentile, ma nobile e aristocratica, coerente all'eletto mondo di eccezione in cui anche la felicità si configura per l'Alfieri, coerente alla originalità potente delle sue immagini

<sup>13</sup> Vv. 1-8; ivi, p. 95.

<sup>14</sup> Ivi, p. 116.

così schiettamente romantiche e diverse da ogni forma di immagine poetica o figurativa del Settecento.

Dopo queste rime e dopo l'ideazione delle tragedie dell'84, completate solo più tardi, la forza poetica alfieriana subisce una sensibile diminuzione, in un anno che l'Alfieri ricordava come uno dei più desolati e oziosi della sua vita: pochi sonetti si succedono fino alla nuova ripresa dell'86, quando essi si intrecciano con la stesura della *Mirra*, con la composizione del dialogo *La Virtù sconosciuta* e con il completamento del trattato *Del Principe e delle lettere*. E sono sonetti più deboli e dispersivi, fra esercizi satirici più diluiti e forme di narrazione diaristica tanto più riuscita, fuori della difficile misura del sonetto, nelle lettere di questo periodo.

Nel nuovo gruppo di rime del 1786 (una trentina di sonetti, con un momento di particolare intensità e continuità nell'agosto e culminante in un nuovo grande sonetto, il 173), si trovano anche sonetti più diaristici, fra i quali soprattutto notevoli quelli per la malattia e per la sorte del cavallo prediletto Fido: il 148, così efficace nella rappresentazione delicata e trepida del bel destriero malato a morte («Pieno ha l'occhio di morte») e pur nobilitato dal coraggio che il poeta ammira in lui: «Ei muor, qual visse, intrepido animoso»; il 149, che esalta con un movimento di fantasia pienamente alfieriana l'improvviso miglioramento del cavallo in una fervida e affettuosa immagine di vitalità e di gentilezza; il 156 così dolente, umano nel dialogo estremo con il diletto destriero «mansueto ardente» che il poeta è costretto a far uccidere per liberarlo dalla malattia dolorosa e incurabile. Ma insieme prevalgono nuove intense espressioni liriche della situazione del poeta che ha superato, nella nuova attività tragica e nella nuova esperienza della consolazione dell'amore, il senso più avilente dell'ozio malinconico.

E il poeta apprezza sempre meglio il valore di alti sentimenti consolatori (Gloria e Amore), anche se perciò insieme sente tanto più dolorosamente la difficoltà del loro saldo possesso, il rimpianto della loro perdita nelle nuove lontanane della donna amata.

Ma un impeto di forza drammatica più schietto e violento e una più aperta volontà di autorappresentazione intera e tragica superano la condizione più varia di questi primi sonetti dell'86 nel gruppo intenso di sonetti dell'estate, aperto dal vero e proprio autoritratto del 167, portato alla massima violenza nel 169 e nel 172, concluso in alta poesia nel 173.

La violenza del sonetto 169 è soprattutto concentrata nelle due potenti quartine, essenziali al più profondo autoritratto drammatico dell'Alfieri, non solo «ingegnoso nemico di [se] stesso», ma dominato dalle native e congeniali spinte dell'ira e della malinconia:

Due fere donne, anzi due furie atroci,  
tor non mi posso (ahi misero!) dal fianco.  
Ira è l'una, e i sanguigni suoi feroci  
serpi mi avvanta ognora al lato manco;

Malinconia dall'altro, hammi con voci  
tetre offuscato l'intelletto e stanco:  
ond'io null'altro che le Stigie foci  
bramo, ed in morte sola il cor rinfranco.<sup>15</sup>

Mentre una simile violenza si riversa, con una inaudita selvaggia intensità, nel sonetto 172, punta estrema di una sensibilità eccitata e sfrenata e di una tecnica aspra, qui sperimentata fino all'eccesso:

Tante, sí spesse, sí lunghe, sí orribili  
percossé or dammi iniquamente Amore,  
che i mie' martiri omaí fatti insopportibili  
mi van traendo appien del senno fuore.

Or (cieca scorta) odo il mio sol furor;  
e d'un pestifero angue ascolto i sibili,  
che mi addenta, e mi attosca e squarcia il cuore  
in modi mille, oltre ogni dir terribili:

or, tra ferri e veleni, e avelli ed ombre,  
la negra fantasia piena di sangue  
le vie tutte di morte hammi disgombre:

or piango, e strido; indi, qual corpo esangue,  
giaccio immobile; un velo atro m'ha ingombra  
le luci; e sto, qual chi morendo langue.<sup>16</sup>

Poi, come nei due grandi sonetti della Certosa di Grenoble e di Marina di Pisa, nel sonetto 173 si può anzitutto notare come un sentimento di dolore, sollecitato dalla solitudine aspra e selvaggia di un personaggio congeniale, si trasfiguri in una singolare condizione di «dolce tristezza» e addirittura qui di «calma e gioia»: non certo conquista di idillio (ché la base sentimentale e il paesaggio sono tutt'altro che idillici e distensivi), ma particolare approfondimento e assaporamento del dolore e della solitudine da cui di nuovo scaturisce un moto, che era vibrante ed esaltato nel sonetto della Certosa, e qui è più complesso e pensoso nel più vasto ambito di motivi che qui vengono riassunti (non tanto l'amore, quanto il rapporto con gli altri uomini, con il proprio tempo, con la tirannide) e che sono coerenti ai temi dell'autoanalisi e dell'autoritratto dominanti nei sonetti dell'86:

Tacito orror di solitaria selva  
di sí dolce tristezza il cor mi bea,  
che in essa al par di me non si ricrea  
tra' figli suoi nessuna orrida belva.

<sup>15</sup> Vv. 1-8; ivi, p. 143.

<sup>16</sup> Ivi, p. 145.

E quanto addentro piú il mio pié s'inselva,  
tanto piú calma e gioja in me si crea;  
onde membrando com'io là godea,  
spesso mia mente poscia si rinselva.

Non ch'io gli uomini abborra, e che in me stesso  
mende non vegga, e piú che in altri assai;  
né ch'io mi creda al buon sentier piú appresso:

ma, non mi piacque il vil mio secol mai:  
e dal pesante regal giogo oppresso,  
sol nei deserti tacciono i miei guai.<sup>17</sup>

Di nuovo il paesaggio (un paesaggio preromantico senza il languore, le incertezze, le cadute canore di tanta letteratura settecentesca<sup>18</sup>) apre solidamente l'inizio del sonetto e sorregge le due quartine collaborando intimamente (paesaggio dell'animo e non descrizione pittoresca) con il primo sviluppo del motivo ispiratore («dolce tristezza» nella solitudine) in un doppio quadro: piú fermo ed assorto il primo, piú lentamente mosso e complesso il secondo.

Poi, sulla base di questa prima parte cosí compatta e cosí fortemente articolata, si svolge l'espressione di una profonda meditazione interiore, la giustificazione di quel sentimento di «dolce tristezza», di «calma e gioja» in una solitudine selvaggia (e si pensi ai deserti dell'Aragona e alle sterminate distese ghiacciate del Nord descritte nella *Vita*). Quel piacere nasce da un bisogno di solitudine e di assoluta separazione dagli uomini, non perché il poeta sia un misantropo e si consideri orgogliosamente perfetto e vicino piú degli altri uomini ad un ideale assoluto di virtú, ma perché il suo «secolo» è «vile», dominato da una tirannia che egli solo non accetta. La meditazione si realizza nella misurata, assorta preparazione della prima terzina e poi si rivolge piú energicamente in un vero grido dell'animo alfieriano: «ma, non mi piacque il vil mio secol mai», nel potente rilievo di un'angoscia pesante ed oppressiva, nella conclusiva e piú completa riaffermazione del motivo fondamentale del sonetto, lapidario e piú esplicitamente tragico-malinconico: «sol nei deserti tacciono i miei guai». La selva è diventata i «deserti», la «dolce tristezza» si è fatta piú assoluta e cupa: «tacciono i miei guai».

Di fronte al secolo illuministico che egli giudica privo di «forte sentire», l'Alfieri esalta lo stesso amore piú che in sé e per sé (e quale causa delle sue

<sup>17</sup> Ivi, p. 146.

<sup>18</sup> Dove è piú quel piacere soprattutto melodico e prezioso della famosa canzonetta del Rolli, *Solitario bosco ombroso?* E dove, anche, sono le vaghe evocazioni che ornavano una selva solitaria nel sonetto CLXXVI del Petrarca? Anzi qui l'indubbio spunto petrarchesco («Raro un silenzio, un solitario orrore / d'ombrosa selva mai tanto mi piacque», vv. 1-2) par quasi una base scelta dall'Alfieri per differenziare risolutamente la propria diversa poetica.

rime) come prova di altezza sentimentale, di superiorità dell'anima appassionata e della poesia che desta passione e «con cui ponno mill'altre alme infiammarsi», come il poeta dice nel sonetto 170, contrapponendo il proprio ideale di uomo e di poeta, dotato più di sentimento che di ragione, al gelido razionalismo dei francesi (si vedano i sonetti 179 e 180), che sta diventando in questi anni l'obbiettivo della sua nuova polemica contro il secolo «niente poetico, e tanto ragionatore», della sua intensa contrapposizione degli uomini grandi (e siano magari anche i tiranni) e del volgo mediocre ed ottimistico.

In questa direzione, fra i sonetti dell'86 e i rari sonetti degli anni '87-88 con i quali termina la prima parte delle *Rime*, vanno notati i sonetti 162, 171, 185, in cui si esprime anzitutto l'ansia di grandezza eroica dell'Alfieri che spezza in qualche modo il rigido contrasto tiranno-uomo libero ritrovando grandezza anche nel tiranno odiato, in grazia della sua potente tensione alla gloria, all'«immortal vita seconda», che per l'Alfieri è sempre un paradiso di uomini gloriosi, non un oltremondo cristiano: come avviene nel sonetto 162, potente meditazione poetica sulla morte di Federico II, «macchiato di assoluto regno» ma forse degno di «non nascer re». E contemporaneamente si svolgono un'ardente commemorazione dell'uomo grande e infelice (il Tasso del sonetto 185, a cui Roma negò tomba in San Pietro, pieno invece di tombe di papi, «turba di morti che non fur mai vivi») e la meditazione appassionata sulla morte eroica e gloriosa con cui l'uomo esalta la propria grandezza e rompe i vincoli limitativi della propria natura corporea così tormentosamente avvertiti dall'Alfieri. Meditazione che raggiunge tanta altezza poetica nel grido doloroso di Annibale (sonetto 171) il quale, nella morte ingloriosa presso il re Prusia, avrebbe, nell'immaginosa trasfigurazione alfieriana, rimpianto l'occasione perduta a Canne di morire eroico e vittorioso: «Canne, a mia fama adamantino scudo, / oh, ne' tuoi campi dal mio carcer schiuso / mi fossi! or non morrei di gloria ignudo»<sup>19</sup>.

Grandezza e miseria degli uomini è il tema che più affascina l'Alfieri di questo periodo. Ma il centro di attenzione rimaneva sempre la propria situazione, il proprio autoritratto, e a conclusione della prima parte delle *Rime* si deve ricordare un sonetto, il 186, a cui l'Alfieri diede la funzione di un vigoroso e meditato riepilogo e di una giustificazione della propria vita e della propria opera. In forme intense e sicure, in un'articolazione perfetta e dominata, come in un lucido ragionamento, si svolgono i motivi che l'Alfieri considera essenziali alla sua vita e alla sua opera. Anzitutto la «vera di gloria alta divina brama», che è limitata dalle condizioni servili del suo paese natale; poi gli atti con cui l'uomo libero agisce per attuare ugualmente la sua fervida ispirazione: la netta separazione dal «volgo» dei suoi concittadini «conservi» (e si noti la mossa vibrante con cui la poesia adegua questo orgoglioso, consapevole primo movimento dell'uomo alfieriano, intollerante

<sup>19</sup> Vv. 12-14; ivi, p. 145.

di ogni comunione col volgo degli schiavi) e l'abbandono della terra natale (patria fisica, ma non «patria» vera, perché non libera, secondo la celebre definizione della *Tirannide*).

Ma su questo punto vi è come un'esitazione, superata in una sicura conclusione dolorosa: egli si sente esule e, pur accettando la lontananza dalla terra natale per ragioni di libertà, «al suo nido ci pensa ognora». E perciò la sua azione, non potendo risolversi in una liberazione con la spada, si concreterà nella poesia che lo conduce alla gloria e rende consapevoli i suoi concittadini della loro servitù, iniziando così la loro maturazione alla libertà:

Uom, cui nel petto irresistibil ferme  
vera di gloria alta divina brama;  
nato in contrada ove ad un sol si serve,  
come acquistar mai puossi eterna fama?

Dal volgo pria dell'alme a lui conserve  
si spicca, e poggia a libertà che il chiama,  
attergandosi e l'ire e le proterve  
voglie del Sir, che la viltà sol ama.

Ma poi convinto, che impossibil fora  
patria trovar per chi senz'essa è nato,  
benché lunghi, al suo nido ci pensa ognora.

Liberarlo col brando non gli è dato:  
con penna dunque in un se stesso onora  
e a suoi conoscer fa lor servo stato.<sup>20</sup>

Questo sonetto anticipa temi tipici degli ultimi anni alfieriani (brama di gloria, patria e libertà) e presenta anche uno schema che sarà ripreso nella seconda parte delle *Rime*, soprattutto nel grande sonetto 288. Mentre l'ultimo sonetto, il 188, anticipa anche più esplicitamente certi parziali elementi di difficile pacatezza e saggezza senile che prevarranno appunto nella seconda parte:

Del dí primier del nono lustro mio  
già sorge l'alba. Ecco, Prudenza e Senno  
siedonmi al fianco; e in placid'atto e pio,  
a una gran turba di sgombrar fan cenno.

Le audaci brame, e l'ire calde, e il brio  
giovenil, che all'errar norma mi dienno;  
ed altri ed altri i di cui nomi oblio,  
tutti or dan loro: ed obbedir pur denno.

<sup>20</sup> Ivi, p. 156.

Ma, né pur segno di voler ritrarsi  
fanno due alteri, il cui tenace ardore  
par che col gel degli anni osi affrontarsi:

Poesia, che addolcisce e innalza il core,  
vuol meco ancor, scinto il coturno, starsi;  
e, sotto usbergo d'amistade, Amore.<sup>21</sup>

<sup>21</sup> Ivi, p. 157.

## LA RIPRESA TRAGICA E LA «MIRRA»

La *Mirra* nasce al termine di una lunga tensione spirituale e sentimentale, di un esercizio artistico e di un'analisi interiore (i folti gruppi delle *Rime* intorno e dopo il *Saul*, l'*Agide* e la *Sofonisba*) che pur corrispondono ad una perdita di energia drammatica centrale, ad un certo frammentarsi del grande nucleo tragico alfieriano in momenti di estrema finezza, in movimenti alti e profondi, in velleità tragiche promettenti ma irrealizzate, incapaci (al di là della speciale dimensione dei sonetti e di alcuni loro risultati più pieni) di organizzarsi, in parte per la loro stessa ricchezza e novità, in una nuova intuizione poetica coerente ed unitaria.

L'animo alfieriano si era venuto continuamente arricchendo di venature di sensibilità, di espansioni di tenerezza, di scatti elegiaci e patetici (con dentro impeti più fondi di energia e di sdegno), la sua attenzione alla sorte misera ed alta degli uomini, ai compensi affettivi della tragedia umana si era venuta ampliando fino all'espressione anche di quegli affetti familiari, di quella altruistica simpatia che (pur su di un piano sentimentalmente aristocratico essenziale nell'Alfieri, in un cerchio preclusivo ad ogni volgare mediocrità, ad ogni indiscriminata pietà "filantropica") vibra ora ben più intensamente di quanto avvenisse nelle opere dell'epoca più giovanile. E, d'altra parte, le sue esigenze tecniche e di linguaggio poetico si eran venute facendo più varie e complesse, come si può già rilevare, prima dello stesso *Saul*, nell'esercizio interessantissimo della *Merope*, nella complessità della sua tecnica scenica, nella ricerca anche di un linguaggio più vario ed affabile, adatto ad un mondo minore e meno eccezionale a cui del resto il poeta dette già espressione nel *Saul*, nel quale tante delle nuove componenti dell'animo alfieriano trovano alta realizzazione poetica.

Nel periodo immediatamente successivo al *Saul* la direzione prevalente della poesia alfieriana è certamente quella lirica, e le due tragedie *Agide* (ideata il 30 agosto dell'84, stesa tra l'84 e l'85, verseggiata nel maggio-giugno dell'86) e *Sofonisba* (ideata il 29 settembre 1784, stesa il 13 dicembre dello stesso anno, verseggiata una prima volta nell'86 e una seconda nel maggio dell'87), pur così interessanti per nuove meditazioni, per ansiose ricerche di temi sentimentali, e come esercizi di linguaggio coerente a tutto uno scavo sentimentale di singolare finezza, documentano la difficoltà dell'Alfieri di ritrovare la sua vera ispirazione tragica e di raccogliere intorno ad essa tutta la nuova ricchezza, fra sentimentale e poetica, che chiedeva una nuova espressione unitaria.

In quelle opere la ripresa tragica è fortemente legata al mondo più lirico e

atteggiato in forme di profondo “diario” poetico delle *Rime*, ed esse ne riflettono il prevalere di una intonazione elegiaca e lirico-patetica, una maggior disposizione a far “parlare” più che agire i personaggi, a contemplare di questi gli atteggiamenti magnanimi, generosi, “sublimi”, in senso altruistico, a circondarli di una luce di pietà e di ammirazione coerente al clima sentimentale delle *Rime*, all’esuberanza di elementi elegiaci ed affettuosi di queste, ai temi del “vivere in altri”, del sacrificio della propria persona in favore della persona amata, della miseria e nobiltà della natura e della sorte umana. Temi che portavano ora l’Alfieri a meditare poeticamente più sulle vittime infelici che non sui potenti individualistici tiranni delle sue prime tragedie e ad esprimere nei suoi nuovi personaggi più che la tensione individualistica e il prepotente bisogno di azione e di affermazione contro ogni limite, una singolare “sublimità” di sentimenti generosi e altruistici, un mondo di affetti intimi, umani, familiari (amore, amicizia) che, se sorgono sempre su di una base di eccezionale nobiltà spirituale, di aristocratica distinzione da un’umanità mediocre, mancano di un drammatico forte sostegno, del sicuro raccordo con il grande motivo tragico alfieriano quasi soffocato sotto l’esuberanza e l’urgenza di tanti motivi spesso non compiutamente liberati dal loro carattere di esperienza e di aspirazione pratica, o più originalmente disposti a vivere nello svolgimento lirico di un sonetto o di cicli di sonetti.

Debole, e più intellettualmente complicata che poeticamente complessa ed efficace, è l’azione dell’*Agide*. Nel tentativo di armonizzare singole espressioni patetico-elegiache, specie nella direzione di affetti privati, con un nucleo drammatico effettivo, l’Alfieri ricorse allo schema politico che aveva tante volte sperimentato e che implicava un più facile effetto di contrasto (uomo libero-tiranno), ma nell’urgere confuso di nuove meditazioni sulla politica e sugli stessi tiranni egli finì per complicare anche tale schema, privandolo della sua efficacia oratoria (così forte nelle giovanili «tragedie di libertà») e caricandolo di velleità e di motivi non ben chiariti e non congeniali alla vera natura dei suoi ideali e sentimenti politici. Infatti nella ripresa di una «vita» plutarchiana (la vita del re spartano Agide, che viene ucciso nel tentativo di restaurare le leggi equalitarie di Licurgo), l’Alfieri volle dare un particolare contenuto al suo tema della «libertà» come egualianza sociale ed economica, sicché le stesse generose declamazioni di Agide in lode della «sublime uguaglianza» suonano astratte, non sentite dal poeta, mentre d’altra parte l’impostazione di Agide come re «liberatore», preoccupato del bene del suo popolo, corrisponde sì ad una lunga meditazione alfieriana sulle possibilità di conversione dei re in uomini liberi e al vagheggiamento della libertà mediante il gesto magnanimo di un sovrano, ma tale meditazione e tale vagheggiamento non hanno raggiunto quella certezza sentimentale che aveva invece raggiunto la fede nella soluzione violenta e rivoluzionaria del problema politico nella *Tirannide* e nelle giovanili tragedie della libertà.

Nella *Sofonisba* lo schema politico viene invece scartato: la lotta fra Cartagine e Roma non ha alcuna efficacia, neppure come sfondo grandioso della

tragedia, e l'odio di Sofonisba per i romani cede rapidamente di fronte alla sua ammirazione per Scipione e ai sentimenti di generosa abnegazione per il marito Siface e per Massinissa. Sicché ogni vero contrasto tra i personaggi si riduce a una gara di generosità e di altruismo, e il supremo urto alfieriano degli individui contro il limite della realtà si dissolve in un'aura di generale, dolente fatalismo; la fantasia del poeta si espande liberamente in un'orgia di gesti "sublimi", di dialoghi "virtuosi", magnanimi ed elegiaci, irrorati di sentimentalismo, di pietà e ammirazione per questi «infelici eroi», la cui vita più vera e scarsamente individuata si esprime in passaggi e atteggiamenti di singolare finezza sentimentale.

Ma, in mezzo a queste tragedie e al lavoro più ricco e vario di questi anni, tale incapacità tragica e sintetica viene decisamente superata nella grande *Mirra*, nata entro una condizione sentimentale omogenea a quella da cui nascono le altre due tragedie, ma sorta da una zona dell'animo tanto più profonda, centrale e ispirata, da una intuizione e da uno sviluppo schiettamente tragico del personaggio centrale e della sua situazione, in cui le qualità di finezza spirituale, di tenerezza e di delicatezza dei sentimenti, la luce di pietà e di ammirazione per gli «infelici eroi» che si potevano notare nell'*Agide*, e più ancora nella *Sofonisba*, trovano sviluppo organico e potente giustificazione poetica unitaria, investite come sono da un possente motivo drammatico che a sua volta ha guadagnato in forza intima, in ricchezza di gradazioni e di sfumature sottili, operando in un personaggio gentile, puro, aristocraticamente delicato, in un ambiente familiare e umano, in una zona di affetti nobili e teneri alla cui espressione l'Alfieri si era preparato già nella *Merope*, in alcuni aspetti del *Saul*, e soprattutto in molte direzioni delle *Rime* e nelle due tragedie precedenti.

Così mentre quelle stesse tragedie fallite, specie la *Sofonisba* (nella quale si attenua il motivo politico e il contrasto fra personaggi "virtuosi" e personaggi scellerati scompare), graduano il passaggio alla *Mirra*, solo in questa l'Alfieri riesce ad unificare la sua ricchissima esperienza sentimentale e poetica, accresciuta in quegli anni con tanti nuovi elementi di estrema finezza, in un personaggio vitale e drammatico, in una situazione che insieme gli permetteva di esprimere, in queste nuove condizioni della sua sensibilità, la sua centrale intuizione tragica della vita. E così la *Mirra* rappresenta, oltre tutto, un momento essenziale di sintesi degli elementi particolari della vita sentimentale e poetica dell'Alfieri negli anni delle *Rime*, e del fondamentale motivo tragico che è nel centro più profondo del suo animo e che ora vien condotto al suo estremo sviluppo, al suo significato più assoluto e ad una perfetta, incarnata vita poetica (Alfieri poeta e non costruttore di "simboli"), alla conclusione suprema di una lunga e tormentosa esperienza interiore ed artistica.

La genesi della *Mirra* (ideata in Alsazia l'11 ottobre 1784, stesa tra il 24 e il 28 dicembre 1785, versificata una prima volta fra il 7 agosto e l'11 settembre 1786) è assolutamente originale e libera da ogni motivo di gara

letteraria-teatrale e di attenzione a precedenti testi drammatici<sup>1</sup>: tanto più che il terribile soggetto sostanzialmente rimaneva fermo e fissato nella forma che gli aveva dato Ovidio nelle *Metamorfosi*. Da quel testo classico lo riprese l'Alfieri in un momento in cui il suo animo pessimistico-eroico, ele-giaco-drammatico era singolarmente disposto a ricevere una profonda impressione dalla lettura della vicenda pietosa e tragica dell'infelice fanciulla e a rilevarne l'aspetto più coerente alla sua meditazione e commozione sugli «infelici eroi».

Naturalmente la tragedia alfieriana segue una direzione profondamente diversa rispetto all'episodio ovidiano (centrato, nel monologo di Mirra, sull'esaltazione della felicità degli animali che non conoscono il divieto dell'incesto). E la pagina della *Vita* e le parole del *Parere* che riferiscono la genesi della tragedia a quella lettura e all'impressione fortissima riportatane dal poeta, mettono in rilievo lo spirito diversissimo con cui l'Alfieri interpretò il testo di Ovidio, isolando in quello la «caldissima e veramente divina allocuzione di Mirra alla di lei nutrice»<sup>2</sup>, cioè la parte in cui la passione incestuosa per il padre è più tacita nel suo nome e nel suo soggetto scellerato, in cui più forte è la lotta del pudore di Mirra nel contenere l'affetto che la tormenta. Su questo spunto drammatico, abolito lo svolgimento del desiderio appagato mediante la collaborazione della nutrice mezzana e di un Ciniro donnaiuolo senza scrupoli, l'Alfieri intuì in un «subitaneo lampo» lo sviluppo diverso della sua tragedia, da lui sentita «toccantissima ed originalissima» quanto più egli fosse stato capace di «maneggiarla in tal modo che lo spettatore scoprisse da sé stesso a poco a poco tutte le orribili tempeste del cuore infuocato ad un tempo e purissimo della più assai infelice che non colpevole Mirra», di fare «operare [da Mirra] quelle cose stesse, ch'ella in Ovidio descrive; ma operarle tacendole»<sup>3</sup>.

L'incontro di “orrendo” ed “innocente” nel cuore di Mirra era infatti, oltre che una potente base di svolgimento psicologico e di scavo nel «cupo, ove gli affetti han regno», la traduzione di un estremo approfondimento del motivo tragico alfieriano portato alla sua espressione più dolorosa e desolata, più assoluta e profonda, ché proprio una fanciulla innocente e sensibilissima, la creatura più nobile e pura che l'Alfieri abbia mai concepita e colorita dei colori più affascinanti di una prima gioventù (bellezza, finezza spirituale, modestia e tenerezza, ricchezza di vita sentimentale e fantastica), è invasa da una passione tremenda e invincibile, la più scellerata che animo umano possa concepire: e proprio in quella direzione del sentimento amoroso che l'Alfieri sentiva come uno dei più alti compensi della vita, come

<sup>1</sup> Si pensò poco utilmente alla *Phèdre* di Racine e al *Tiridate* di Campistron. La diversità sostanziale tra *Phèdre* e *Mirra* fu ben rilevata dal De Sanctis nel suo saggio del 1855 *Janin e la «Mirra»* (ora in *Saggi critici*, a cura di L. Russo, vol. I, Bari, Laterza, 1953, pp. 182-190).

<sup>2</sup> *Vita* cit., I, p. 258.

<sup>3</sup> Ivi, p. 259.

supremo «ristoro» alle pene dei mortali. Il “limite” contro cui gli eroi alfieriani lottano disperatamente si è qui realizzato in una passione invincibile, che potrà essere sradicata solo con la morte (e si noti come il preromantico Alfieri dava qui supremo rilievo alla potenza invincibile delle passioni, contro la fiducia illuministica nella potenza ordinatrice e rasserenatrice della ragione). E il dramma degli uomini è condotto al suo fondo più doloroso e pietoso nella tragedia di un essere puro e innocente, disposto agli affetti più delicati e nobili e invece esposto alla contaminazione di uno *scelus* orribile. Il pessimismo alfieriano trova qui le sue note più profonde e, ancor più che nello stesso *Saul*, investe più intimamente i rapporti fra l'uomo e le forze superiori che lo espongono a una sorte così dolorosa contaminandolo nelle sue condizioni più pure e gentili (non più il tragico e gigantesco Saul, ma una fanciulla fragile e colpita nell'età luminosa dell'adolescenza fervida di speranze e di sogni), obbligandolo a impiegare in fine la sua forza di vita nella ricerca volontaria, e insufficiente, della morte.

Carattere estremo della *Mirra* che la critica ha in genere meno accentuato, rilevando soprattutto l'aspetto di lotta psicologica nel personaggio centrale, ma perdendo in genere il nucleo più segreto e potente, il significato profondo e il legame con il fondamentale motivo tragico alfieriano di cui quella tragedia è il supremo sviluppo, come è il risultato dello scavo alfieriano nel «cupo, ove gli affetti han regno», della profondità psicologica ed artistica del grande poeta giunto al più intero possesso dei suoi mezzi espressivi resi capaci di esprimere insieme la forza e la ricchezza di sfumature, l'energia e la delicatezza della sua fantasia.

E fu semmai un risoluto avversario dell'Alfieri, il gesuita Arteaga, a individuare – anche se in maniera molto discutibile –, in una sua stroncatura della *Mirra*<sup>4</sup>, questo significato e questo motivo profondo della tragedia nel pessimistico, tragico rapporto fra l'uomo e la divinità che era del tutto assente nella narrazione ovidiana<sup>5</sup> e che l'Alfieri mitizzò nelle vendetta di Venere<sup>6</sup> e più profondamente fece vivere nella situazione stessa della sua infelice eroina: non caso patologico, ma estrema rappresentazione della sua tragica intuizione della vita e della natura umana: «La rappresentazione [...] d'un amore contro natura [...] la virtù quasi ridotta a soccombere sotto il

<sup>4</sup> Citata alla nota 7.

<sup>5</sup> In Ovidio semmai compare solo il dio Amore che rifiuta inorridito la paternità di una simile passione.

<sup>6</sup> Come nel *Saul* l'Alfieri si serviva dell'ira di Geova a mitizzare la sua intuizione di una potenza tirannica ed oppressiva che limita la libertà degli uomini, così nella *Mirra* egli si servì della mitologia greca nel suo aspetto più crudele: l'ira e la vendetta degli dei. E se la critica romantica (Bozzelli, Gioberti) trovò incredibile e sconveniente tale mito per una mentalità moderna, occorre dire che quel mito era ben coerente alla intuizione tragica alfieriana, in relazione alla quale va giudicata la “convenienza” e la “credibilità” di quel mito, così efficace nell’atmosfera di incubo che esso provoca in Mirra, nella sua coscienza di totale abbandono da parte degli dei.

peso d'un tanto delitto; la Divinità che non sol permette, ma sforza un cuore innocente a concepire una fiamma sí rea [...] sono tutte immagini dalle quali, atteso l'attuale nostro sistema di morale e di religione, non veggo assolutamente quai vantaggi abbiano a ritrarsi per l'innocenza, e molto meno per la pietà. Veggo bensí, e il veggo pur troppo, che in uno spirito riflessivo e coerente le conseguenze immediate che tali dipinture fanno nascere non sono, né possono essere altre che il dispetto contro la Provvidenza, l'aborimento dell'umana condizione, e la sconsolante indolenza che vien prodotta dal fatalismo»<sup>7</sup>.

Nella sua posizione polemica di cattolico coerente, e reso piú acuto e consequenziario dalla sua cultura razionalistica, l'Arteaga avvertiva il carattere di tragico pessimismo della Mirra, la presenza di una intuizione di valore universale e spirituale (non solo la lotta psicologica fra pudore e passione, che da quel motivo piú profondo trae la sua forza tragica piú vasta, il suo carattere piú doloroso e pietoso). Anche se la sua impostazione moralistico-confessionale non gli permetteva di capire il valore poetico di quella intuizione tragica (non una discussione filosofica da combattere su terreno filosofico, non una predicazione di cui condannare le conseguenze pratiche) e gli faceva perder di vista l'altro punto fondamentale nella *Mirra* e nella intuizione tragica alfieriana (su cui tanto finemente insisteva la Teotochi Albrizzi nella sua difesa): il valore positivo del pessimismo alfieriano, che non si riduce a “indolenza fatalistica”, perché proprio nella lotta di Mirra e nella sua stessa catastrofe (la piú tormentata e prolungata delle tragedie alfieriane) risplende pienamente la forza tenace con cui quello spirito puro e nobile, a suo modo eroico pur nella sua delicata fragilità femminile, si oppone sino all'ultimo alla rivelazione della sua passione, rifiuta di concedersi a questa, si sforza di sfuggirle (seppure sapendo che quella non può essere dominata, abolita con un semplice ricorso alla ragione e alla morale) con la morte, e con la morte insieme tenta di liberarsene e si punisce per averne solo pronunciato il terribile nome. E, pur nell'estrema delusione di essersi uccisa troppo tardi e di morire «empia» agli occhi del padre e della madre, disperatamente invoca e rimpiange la sua innocenza, tutt'altro che “indolente” e rassegnata.

Ché, in questo momento di estrema maturità della poesia alfieriana, il pessimismo e un'alta fede eroica (tanto piú profonda perché affidata ad un personaggio che non ha sete di potenza, di dominio, ma solo disperato bisogno di salvare la propria purezza – e in questo si trasvalora piú umanamente la tragica ansia di altri titanici personaggi alfieriani) trovano la loro tensione piú intima e il loro incontro piú sicuro ed organico. Ancora (ma questa volta realizzato in grande poesia e in un'opera tragica intera – anzi la piú perfettamente coerente dell'Alfieri) un ulteriore sviluppo di quel tema della

<sup>7</sup> S. Arteaga, *Lettera alla Signora Isabella Teotochi-Albrizzi*, riportata nei *Ritratti* di questa a partire dall'edizione di Padova, per Nicolò Zanon Bettoni, 1808 (la cit. dalle pp. 12-13 della *Lettera*), e accompagnata da una sensibilissima difesa dell'amica del Foscolo.

miseria e nobiltà della natura umana che tanto aveva dominato la fantasia e il sentimento alfieriano in questi anni della sua maturità.

Questa grande tragedia vive soprattutto nello sviluppo del personaggio centrale e della sua azione, rispetto ai quali gli altri personaggi hanno una fondamentale funzione di collaborazione e accentuano il clima di dolore e di pietà, il calore di affetto e di ammirazione che circonda Mirra. Mirra muove da un punto di partenza già disperato, entro una situazione chiusa ed angusta, da una prima coscienza della difficoltà della sua lotta: dato che essa considera chiaramente la sua passione come invincibile, e sa che non potrà ricacciarla da sé con un semplice atto di catarsi morale, che non potrà liberarsene e riprendere la sua vita, ma che potrà vincerla solo con l'eliminazione stessa della propria esistenza. Né spera in un soccorso divino o umano, ché il primo è escluso dalla coscienza, prima vaga poi aperta, che la stessa passione ha origine in una vendetta e in un abbandono degli dei; e il secondo è impari all'enormità del suo amore scellerato.

Esclusa ogni possibilità di soluzione felice, Mirra agisce inizialmente per ottenere la liberazione e la morte in una forma più consona alla sua delicata natura femminile e al suo giovanile bisogno di compenso, almeno nella immaginazione, di quanto non sarebbe il suicidio. Con le nozze essa collega infatti la partenza da Cipro, l'allontanamento dalla «reggia infausta» e la morte «di dolore» che seguirà al distacco dal padre, ma insieme così facendo essa vagheggia, illudendosi, una partenza per mare al mattino di cui esalta inconsciamente la luminosa allusione di liberazione e di evasione insita nelle immagini (dar «le vele ai venti»).

Per tre Atti Mirra persegue, pur fra i contrasti legati all'istintivo aborimento di un legame con il non amato Pereo, questo suo obbiettivo, sforzando il fidanzato e i genitori ad accettare la soluzione delle nozze, vincendo in se stessa le lusinghe della passione che la tratterebbero a Cipro e gli stessi momenti di abbattimento che si precisano di fronte alla difficoltà di attuare il suo piano e di continuare a celare la passione invincibile, e che la inducono a un certo punto a chiedere la morte alla nutrice Euriclea.

Ma quando nel IV Atto ha luogo effettivamente la cerimonia delle nozze, la passione a lungo contenuta si tramuta in un moto invincibile di repulsione per quell'aborrito legame, la cerimonia è interrotta e quella possibilità di evasione, di liberazione nelle nozze-morte si infrange come in un anticipo di catastrofe. Ed ecco così Mirra ripiegare sulla richiesta della morte al padre e alla madre, e quando anche questa possibilità di liberazione si dimostra impossibile, nel V Atto Mirra lotterà ormai solo per conservare il segreto della sua passione. Ma anche questa disperata difesa crolla nel dialogo supremo con Ciniro e ancora, dopo che Mirra si è trafitta col pugnale, in un incalzare della catastrofe mai così intensa e complessa, l'estrema speranza della fanciulla di celare il suo peccato almeno alla madre è anch'essa frustrata, e l'infelice eroina, la vittima di una sorte spietata e accanita, muore esprimendo insieme la delusione suprema di non essere riuscita a morire innocente e

la squallida esaltazione della sua eroica ansia di purezza e di liberazione dalla passione.

La linea della tragedia si presenta così saldissima e articolata in momenti, in fasi ben individuate, assicurata a nodi tragici potenti, a temi poetici ben precisi sotto la trama finissima e mirabilmente graduata, e tutto si risolve perfettamente in azione tragica, in rappresentazione, ben diversamente da un'impressione superficiale di monotonia, di lentezza, di indugio in quei discorsi e in quel minuto rilievo di sottili sfumature psicologiche, che non sono mai fini a se stesse ed implicano un continuo, implacabile sviluppo dell'azione tragica.

Così sarà possibile intendere anche il significato e il valore vero dei cori della scena 1 dell'Atto IV della *Mirra*. Il poeta a questo punto di svolta essenziale della tragedia, dove s'infrange la disperata lotta di Mirra per ottenere la morte attraverso le nozze, la partenza per Cipro, l'impossibilità di sopravvivere lontana da Ciniro, sentì il bisogno di creare una eccezionale tensione tragico-teatrale (Alfieri non è un lirico che si esprima *malgré lui* in schemi teatrali impacciati, ma un poeta tragico autenticamente bisognoso di espressione teatrale) per cui si servì di quei cori, comunemente considerati come inserimento convenzionale e impoetico di un procedimento teatrale neoclassico e di un linguaggio innografico letterario e fiacco. Mentre essi erano lì collocati affinché, proprio con il loro linguaggio più convenzionalmente decoroso, creassero come un'ossessiva, monotonà cupola sonora, una continuità salmodiante sotto cui far risuonare tanto più struggente e drammatico, da sommesso a lacerante, il crescendo della passione di Mirra, sollecitata dalle domande inquiete dei personaggi minori e dalle immagini compendiosamente evocate dai cori che, per analogia e per contrasto, la richiamano alla sua situazione e che in tale senso tanto più funzionano proprio con la loro voce di una umanità rituale e convenzionale, comune e normale, in pace con gli dei e con gli uomini.

Ai personaggi minori non va infatti ovviamente richiesta una autonoma esistenza: essi vivono, hanno la loro poesia nel loro legame con Mirra, in rapporto al suo dramma che li turba e provoca la loro reazione di pietà, di dolore, di speranza, di pena per la propria incapacità di comprenderlo e di risolverlo come essi vorrebbero. A questa loro funzione essi sono esattamente commisurati e mentre essi hanno in tal senso una certa natura corale (il mondo normale, umanissimo, che senza Mirra sarebbe però solo decorosamente comune, idillico, pacificato), la loro individuale esistenza serve a graduare lo svolgimento della tragedia, rileva il tormento, la solitudine e il bisogno e il ritegno di confessione di Mirra (il suo dolore è anche dolore per gli altri che essa involontariamente tormenta), e acquista valore poetico in quanto meglio sensibilizza le qualità umanissime di Mirra e rende più evidenti i suoi atteggiamenti, che variano a seconda dei personaggi con cui essa viene a contatto. Astrattamente considerati in sé e per sé essi non sfuggirebbero ad una critica anche dura: Ciniro troppo buon padre e privo di

quel fascino ardito che forse si poteva richiedere al «piú avvenente infra i mortali», Cecri troppo «mamma e ciarliera», Euriclea che sa «un po' troppo di balia», come disse l'Alfieri nel *Parere*<sup>8</sup>, Pereo troppo “sublime” e privo dell'energia individualistica piú comune ai personaggi alfieriani. Ma nella concreta vita poetica della tragedia essi traggono efficacia proprio da quelli che apparirebbero i loro difetti in un'altra tragedia, costruita per forti contrasti e per urto fra i personaggi. L'umanità paterna di Ciniro renderà piú tormentosa e difficile a Mirra la sua lotta per conservare di fronte a lui il suo segreto e renderà piú avvilente per lei una passione che viene a tradire tanta confidenza e amorevolezza. L'ingenuità materna di Cecri ecciterà con la sua incomprensione, in certi punti delicatissimi, la reazione gelosa di Mirra e viceversa risolverà con la sua tenerezza carezzevole la tensione della figlia in impeti disperati di abbandono, ne rivelerà i tratti piú giovanili, il bisogno di affetto e di aiuto. La fedeltà assoluta della nutrice le consentirà sfoghi piú aperti, confidenze meno guardinghe. La devozione sconfinata di Pereo (che porta pure una certa aura di fatalità infelice tutt'altro che stonata in questa tragedia, anche se con qualche eccesso di espansione “tenorile”) permetterà al poeta di meglio rilevare il fascino femminile di Mirra e gli aspetti piú energici della sua volontà, che non esita di fronte al sacrificio dello sfortunato innamorato.

Non è accettabile il giudizio desanctisiano sul I Atto della tragedia come estraneo al vero svolgimento tragico; ché anzi esso è essenziale (non semplice esposizione dell'antefatto) come lento ma sicuro avvio della tragedia, come impostazione e primo sviluppo del dramma di Mirra nell'atmosfera piú quotidiana e familiare che verrà poi incupita e drammatizzata senza brusche lacerazioni, come in una grande sinfonia in cui il tema fondamentale venga introdotto e mediato in forme piú lievi e sommesse, prima di farsi travolgenti e imperiosi.

Nel lungo dialogo fra Cecri ed Euriclea (la trama si verrà poi a mano a mano infittendo, i dialoghi si faranno poi gradualmente sempre piú tesi e incalzanti) vengono insieme evocati il caldo, confidente ambiente familiare, le condizioni di una vita tranquilla e pia, e nel crescere della trepidazione delle due donne, nel loro scrutare inadeguato e affettuoso nella vita di Mirra, l'immagine e la situazione di questa; mentre la stessa indicazione dell'ora imposta il tema del tempo (che poi incalzerà stringente e ossessivo le decisioni e gli atti di Mirra) in questa forma piú dolce ed elegiaca, in questa aura di consuetudine familiare:

Vieni, o fida Euriclea: sorge ora appena  
l'alba; e sí tosto a me venir non suole  
il mio consorte.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Ed. cit., p. 133.

<sup>9</sup> At. I, sc. 1, vv. 1-3; in V. Alfieri, *Mirra*, Testo definitivo e redazioni inedite, ed. critica

E solo a poco a poco, nello scambio di impressioni progressivamente più turbate e preoccupate delle due donne (piú acuta e penetrante Euriclea, piú pronta ad illudersi Cecri, che vede sempre in Mirra quasi una bambina e volge ogni segno del suo turbamento a condizioni piú adatte alla propria mentalità materna ed ingenua: cosí per lei il dolore di Mirra appare anzitutto l'effetto di un naturale turbamento di «donzelletta timida» nella scelta di uno sposo), si scopre non la causa, ma il carattere drammatico dello stato di Mirra. La sua malinconia, il suo muto dolore si svolgono nell'immagine delle sue notti angosciose, che pure trovano, nelle parole di Euriclea, una prima soluzione elegiaca dolcissima:

[...] ei [il sonno] piú non stende  
da molte e molte notti l'ali placide  
sov'r'essa.<sup>10</sup>

nella descrizione del crescere dei suoi sospiri in singhiozzi e nella rivelatrice invocazione «Morte... morte» (la prima e l'essenziale parola di Mirra, la rivelazione della sua vocazione piú profonda), nella conclusione di Euriclea che riconosce infine nello stato di Mirra una «piaga / insanabil».

Cosí, a poco a poco vengono delineate la figura di Mirra, le qualità gentili della sua natura, i modi esterni della sua tragica situazione, le condizioni rivelatrici del suo stato: «morte», «piaga / insanabil». Ma ancora la trepidazione trova una possibilità di speranza sulla quale si chiudono il dialogo di Euriclea e Cecri e (dopo un breve monologo di quest'ultima che teme la vendetta di Venere senza riuscire a convincersene totalmente) quello di Ciniro e Cecri (scena 3). Anche questo intonato ad una gradazione di ansia crescente, di trepidazione affettuosa e incapace di giungere al centro del dramma di Mirra, è suggerito dalla caratteristica fiducia volitiva dei personaggi minori nonché da un essenziale accenno di Cecri al «voler concorde», all'«amor solo» che la lega al consorte: accenno che, mentre rinsalda cosí bene questa atmosfera di sicuri affetti familiari, ne anticipa la crudele esclusione di Mirra.

Anche il II Atto ha una prima parte di preparazione della comparsa di Mirra attraverso il dialogo di Ciniro e Pereo che presenta, nel tono umano e nobile dei due personaggi, altre immagini della protagonista vista ancora da Pereo nel fascino triste della sua bellezza malinconica e «illanguidita» dal dolore, nell'inesplicabile contrasto del suo chiedere e rimandare le nozze. O allude, con rapidi accenni, inconsapevoli in bocca a Ciniro, alla passione della figlia («S'ella infelice / per mia cagion mai fosse!», vv. 78-79), e complica, con la decisione concorde dei due di rimandare le nozze che essi credono causa del dolore di Mirra, l'azione di questa, quale si chiarisce subito al suo

a cura di M. Capucci, Asti, Casa d'Alfieri, 1974, p. 33.

<sup>10</sup> Vv. 75-77; ivi, pp. 35-36.

apparire sulla scena (scena 2), quando viene fatta chiamare dal padre e viene lasciata con Pereo che dovrebbe chiarire definitivamente il sentimento vero della fanciulla e liberarla dalla promessa di nozze.

Mirra, convinta della invincibilità della sua passione e della necessità della morte come unico mezzo di liberazione, ha però impostata la sua azione nel conseguimento della morte «di dolore», per mezzo delle nozze e dell'allontanamento da Cipro ed ora che, nelle parole di Pereo, vede tale obiettivo in pericolo, tanto più essa si sforza di convincere l'innamorato a mantenere la data fissata per le nozze, a non superare i limiti di un giorno che sente come l'estremo termine della sua lotta e della sua capacità di contenere in sé la rivelazione della sua passione. E quella partenza, che essa fissa imperiosamente per la mattina seguente, si illumina, nel suo animo eccitato e bisognoso di immagini liberatrici, in una luce disperatamente radiosa, la esalta e rapisce con il suo significato di evasione che così poeticamente si traduce nella vasta, inebriante immagine, tante volte ritornante in questi primi Atti, del mattino in cui la sua nave darà «le vele ai venti»<sup>11</sup>.

Ma le domande stupite di Pereo, che non comprende l'improvviso ardore di Mirra in questa ansia di evasione così contrastante con le ragioni prima da lei addotte a spiegare il suo atteggiamento turbato (il dolore di lasciare i genitori), e che insiste incautamente sulla parola del definitivo distacco:

Il patrio suol, gli almi parenti,  
tanto t'increse abbandonare; e vuoi  
ratta così, per sempre?<sup>12</sup>...

sollecitano la più istintiva sensibilità di Mirra e la inducono (tradita dalla sopraffazione improvvisa della passione che è sempre pronta a manifestarsi quanto più sono eccitate fantasia e sensibilità) a rivelare il vero fondo della sua decisione di nozze e di partenza, della sua immagine di libertà e di evasione:

Il vo';..., per sempre  
abbandonarli;... e morir... di dolore...<sup>13</sup>

E poiché Pereo inorridito conferma la sua decisione di interrompere le nozze, Mirra, che vede sfuggirsi la metà della sua azione, delusa nel suo

<sup>11</sup> Un'immagine che torna più volte e il cui valore concretamente simbolico-drammatico (immagine di liberazione e di evasione, tesa da complesse allusioni: un mattino che non sorgerà mai, una partenza affascinante e funerea) deve esser fortemente rilevato nell'ultima grande poesia alfieriana, in cui la più esplicita tensione immaginosa del *Saul* (sentita dal poeta anche in polemica col suo secolo «niente poetico, e tanto ragionatore») si è risolta tutta in poche immagini essenziali, tanto più intime e intensamente pure.

<sup>12</sup> At. II, sc. 2, vv. 206-208; ivi, p. 50.

<sup>13</sup> Vv. 208-209; *ibid.*

funebre sogno, vagheggiato con tanta esaltazione, si abbandonerà, nel dialogo con Euriclea (a cui corre quasi timorosa di restar con se stessa e con la propria passione), alla disperata e più diretta espressione del suo bisogno di morte liberatrice e punitrice del suo scellerato affetto («Morire, morire, / null’altro io bramo;... e sol morire, io merto») e alla richiesta di morte alla stessa Euriclea: richiesta tanto più giustificata dalla più chiara consapevolezza della vendetta di Venere, confermata dalla narrazione, della nutrice, dei sacrifici rifiutati dalla dea. Euriclea rimane solo inorridita alla richiesta di morte:

...Oh figlia! oh figlia!... A me la morte chiedi?  
La morte a me?...<sup>14</sup>

E non avverte neppure quanto Mirra, nel rimproverarla della sua mancanza di «pietade magnanima», ha rivelato:

[...] io spesso  
udía da te, come antepor l’uom debba  
alla infamia la morte. Oimé! che dico?... –<sup>15</sup>

E Mirra dal suo diniego, e dal timore di lasciarsi andare a più ampia confessione, è riportata a riprendere l’azione interrotta dopo il colloquio con Pereo: accettare ancora le nozze («Il partito, che solo orrevol resta»), e convincere della loro necessità i suoi genitori e lo stesso Pereo.

Questa nuova e più intensa ripresa della complessa lotta di Mirra (tacere la sua passione e ottenere la morte «di dolore» per mezzo delle nozze e della immediata partenza da Cipro) si svolge nel III Atto e nella prima parte del IV, nei quali il dramma si sviluppa sempre più intenso ed inquieto nei successivi, incalzanti incontri tra Mirra e i genitori, fra questi e Pereo, di nuovo fra Mirra e il fidanzato. E, mentre la infelice eroina spiega tutta la sua forza di persuasione per convincere genitori e fidanzato ad accettare la soluzione delle nozze, che essi ormai consideravano come la causa stessa del suo turbamento, essa quasi sembra illudersi del suo aspetto di soluzione felice e rasserenatrice, la carica di inebrianti immagini liberatrici e d’altra parte, nella necessità di giustificare tale decisione e le sue precedenti incertezze, sempre più fa risuonare, sotto le immagini delle nozze e della partenza, l’eco tragica e funerea del suo scopo segreto. Sicché in quegl’incontri con gli oggetti della sua passione, della sua istintiva gelosia, della sua naturale ripugnanza (padre, madre, fidanzato) sempre più fa vibrare i suoi “feroci martiri”, l’intreccio

<sup>14</sup> Sc. 4, vv. 312-313; ivi, p. 56. E si noti come questa scena bellissima preparasse l’oggetto del rimpianto disperato di Mirra nella sua ultima parlata: l’occasione di morire innocente negatale dalla nutrice.

<sup>15</sup> Vv. 305-307; ivi, p. 55.

inestricabile della sua disperata volontà di purezza, della passione che si alimenta delle risposte amorevoli del padre, degli ingenui, incauti interventi della madre e la consapevolezza della potenza ostile di un nume «Irato [...] implacabile, ignoto».

Pietà e orrore, nelle parole degli altri e nelle sue, si alternano alle espressioni della sua personalità di vittima innocente e contaminata da una passione oscura ed empia. Affermazioni di altissima sensibilità morale e concessioni involontarie all'inconscio prevalere della passione si incontrano (in una trama sempre più minuta, serrata, ricchissima di sfumature, di contrasti, di impeti e di pause malinconiche e dolenti) con le rappresentazioni squallide del tormento di Mirra, con le immagini con cui essa cerca di illudere i suoi e in qualche modo se stessa (coscienza del proprio stato disperato e illusioni e volontà liberatrice si fondono sempre più strettamente), fino alla bellissima, tenera e struggente illusione (al cui fascino assurdo sembra momentaneamente cedere il suo stesso animo) di un successivo ritorno in Cipro con i figli che allieteranno la vecchiaia dei suoi genitori. E questi, turbati e dolorosamente perplessi, fra la sensazione della tragedia ineluttabile e la speranza e la volontà di salvare la figlia, stupiti, pietosi e inorriditi di fronte ad un tormento che di tanto supera la loro possibilità di comprensione e scuote paurosamente la solida pace in cui erano abituati a vivere, accettano ancora ciò che Mirra chiede con tanto disperato fervore, e a loro volta si fanno persuasori dello sventurato Pereo, lo inducono a un nuovo colloquio con Mirra in cui questa travolge ogni esitazione dell'innamorato con un'ultima, suprema espansione dell'immagine radiosa (e profondamente tragica nei suoi sottintesi) della prossima partenza; con l'esuberanza disperata dei nomi con cui essa lo invoca:

Sí, dolce sposo; ch'io già tal ti appello;  
se cosa io mai ferventemente al mondo  
bramai, di partir teco al nuovo sole  
tutta ardo, e il voglio.

Il solcar nuovi mari, e a nuovi regni  
irne approdando; aura novella e pura  
respirare, e tuttor trovarmi al fianco  
pien di gioja e d'amore un tanto sposo;  
tutto, in breve, son certa, appien mi debbe  
quella di pria tornare.

[...] io scelgo  
d'ogni mio mal te sanator pietoso;  
ch'io stimo te, ch'io ad alta voce appello,  
Pereo, te sol liberator mio vero.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> At. IV, sc. 2, vv. 50-53, 57-62 e 103-106; ivi, pp. 75, 76, 77.

Ed è a questo punto che la tragedia ha la sua svolta più profonda e possente, quasi una prima catastrofe, dopo la quale essa si svolgerà in condizioni estreme di tensione, in un ambito sempre più chiuso e disperato.

È la scena 3 dell'Atto IV, scena di alta perfezione e potenza poetica. Nella cerimonia delle nozze tutti i personaggi della tragedia sono raccolti intorno a Mirra, e Ciniro (con un atteggiamento di fiducia e letizia persino esagerate involontariamente a coprire l'ansia, gli inquieti presentimenti che lo turbano nell'intimo) dà inizio alla cerimonia, agli inni del coro che (ben diversamente dai canti di David nel *Saul*) hanno qui un originale valore drammatico (pur arieggiando certi modi convenzionali dell'innografia neoclassica del tempo) e superano ogni semplice valore letterario nella loro sicura, perfetta funzione tragica. Questi inni infatti (mentre costruiscono come una cupola sonora, ossessivamente monotona, come un alto salmodiare solenne sotto il quale cresce il concitato dialogo di Mirra coi personaggi minori e cresce l'irresistibile inquietudine della protagonista, fino allo scoppio furente della passione inizialmente dominata) contribuiscono direttamente a sollecitare le reazioni di Mirra, lo sviluppo mirabile della sua crescente tensione con le immagini che essi offrono alla sua «egra fantasia». Immagini che, per analogia o per contrasto, alludono tutte al suo stato infelice, eccitano la sua sensibilità con parole che continuamente la richiamano al suo amore colpevole e all'impossibilità di accettare le nozze aborre. Le immagini coniugali e amorose sconvolgono la sua volontà e fan prevalere in lei istinto passionale, orrore del suo stato, ripugnanza per l'aborrito abbraccio di Pereo e orrore e vagheggiamento per quello che essa non può sperare, e di cui non può vincere il fascino morboso: «Stringi la degna coppia unica al mondo», «E in due corpi una sola alma trasplanta» (vv. 137 e 157). Mentre le immagini di orribili tormenti che il coro evoca per deprecarli accendono in lei, per congeniale affinità col suo vero stato d'animo, un'incontenibile furia: specie l'ultima parlata del coro che evoca «la infernale Aletto, / con le orribili suore», la «rabbiosa, [...] feral Discordia» (vv. 169-170 e 174-175). E intanto l'attenzione degli altri personaggi, tutta concentrata in Mirra, mentre suggerisce le successive immagini della fanciulla (che, inizialmente calma, prima è percorsa da lieve tremito, poi si cambia tutta d'aspetto e vacilla sui piedi tremanti e infine traduce sul viso stravolto le furie che la agitano), accentua il suo turbamento rendendola cosciente di questo e tanto più turbata nel vano tentativo di ricomporsi e dominarsi. Finché la scena magistrale culmina nel grido di Mirra vaneggiante, la cerimonia viene interrotta e Pereo disperato si allontana preannunciando l'inutile sacrificio con cui egli crede (suprema ironia della sorte di Mirra incompresa) di rendere l'amata libera e salva.

In quel momento invece è decisa la sorte finale di Mirra, che non potrà più sperare nella soluzione tanto a lungo perseguita e dovrà ripiegare, delusa e sconfitta, sulla richiesta supplichevole e ardente della morte immediata. La chiederà a Ciniro, con parole in cui si confondono la disperata brama della morte liberatrice, la coscienza della propria indegnità e infelicità, il presenti-

mento del triste suicidio e l'ardore appassionato che dà a quella speranza di morte per mano del padre-amante anche la sfumatura inconsapevole di un estremo, funereo appagamento amoroso:

Entro al mio petto vibra  
quella che al fianco cingi ultrice spada:  
tu questa vita misera, abborrita,  
davi a me già; tu me la togli: ed ecco  
l'ultimo dono, ond'io ti prego... Ah! pensa;  
che se tu stesso, e di tua propria mano,  
me non uccidi, a morir della mia  
omai mi serbi, ed a null'altro.<sup>17</sup>

La chiederà (poiché il padre la nega) alla madre, che, ingenua, crede di poter consolare la figlia con una tenera affettuosissima assicurazione di perpetua vicinanza: una nenia dolce e carezzevole come un pietoso canto di culla, che con la sua stessa tenerezza eccita la sensibilità turbata di Mirra e con le invocazioni di una continua vicinanza della donna, che è anche la fortunata rivale, la sposa felice di Ciniro, provoca un moto di furia gelosa, prima ricacciato e superato nella rinnovata, più imperiosa richiesta di morte:

Al mio destino orribile me lascia;...  
o se di me vera pietà tu senti,  
io tel ridico, uccidimi.<sup>18</sup>

poi liberamente sfrenato nell'appassionata contrapposizione delle due donne legate allo stesso amore:

Tu vegliare al mio vivere? ch'io deggia,  
ad ogni istante, io rimirarti?

Tu prima, tu sola,  
tu sempiterna cagione funesta  
d'ogni miseria mia...<sup>19</sup>

La madre non comprende; e non comprende (nella trepida giustificazione con cui Mirra ricopre la rivelazione della sua passione) il tremendo accenno alla colpa nella nuova, più struggente richiesta di morte da parte della figlia:

Tu, sí; de' mali miei cagione  
fosti, nel dar vita ad un empia; e il sei,  
s'or di tormela nieghi; or, ch'io ferventi  
prieghi ten porgo. Ancor n'è tempo: ancora  
sono innocente, quasi...<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Sc. 5, vv. 221-228; ivi, pp. 83-84.

<sup>18</sup> Sc. 7, vv. 275-277; ivi, p. 86.

<sup>19</sup> Vv. 282-283 e 289-291; ivi, pp. 86 e 87.

<sup>20</sup> Vv. 296-300; ivi, p. 87.

Sicché essa risolve lo stato di abbattimento della figlia nella ingenua, materna illusione di un vaneggiamento causato dalla debolezza fisica, dal bisogno di «alcun ristoro». E nell'onda morbida di questa nuova nenia materna si scioglie momentaneamente la tensione di Mirra e si chiude l'Atto.

Ma non si tratta che di una pausa illusoria e nell'ultimo Atto Mirra ri-comparirà sulla scena (chiamata dal padre che vuol tentare – dopo il suicidio di Pereo – di giungere ad ogni costo all'individuazione del segreto della figlia per poterla soccorrere più convenientemente), ormai disposta alla sua ultima disperata lotta, condotta sul limite delle sue forze e nell'intima coscienza della disfatta:

Oimé! come si avanza  
a tardi passi, e sforzati! Par, ch'ella  
al mio cospetto a morire sen venga?<sup>21</sup>

Non più illusioni e immagini funebri e consolatrici insieme, non più speranze di morte per mano del padre (solo all'inizio del dialogo, il rimpianto di questa occasione perduta): Mirra viene veramente a morire al cospetto del padre e il suo stesso linguaggio, che prima era anche capace di costruzioni complesse e volitive nella speranza e nella volontà di persuadere gli altri alle soluzioni più desiderate, ora si è fatto spezzato, faticoso, e solo a poco a poco recupera una maggiore energia nel rinnovato supremo tentativo da parte della protagonista di celare almeno la natura e l'oggetto della passione e con ciò la sua dignità e purezza sotto l'incalzare delle interrogazioni del padre, divenuto più acuto e stringente nella persuasione che la figlia celi un amore indegno (naturalmente non la passione incestuosa, ma forse un affetto per persona inferiore), un'«oscura fiamma» che causi la vergogna, che egli ormai chiaramente individua sul volto disperato e disfatto di Mirra.

Tutta la grandissima scena (la 2 dell'Atto V) si svolge nel contrasto fra la volontà di Ciniro che adopera alternativamente, per indurre la figlia a rivelarsi, i mezzi della minaccia e della amorevolezza (la minaccia di privarla del suo affetto, l'amorevole indulgenza per il suo fallo e persino la disposizione a comprenderlo e ad esaudire il suo desiderio), e la volontà di Mirra di celare la sua passione, di sfuggire al gorgo in cui si sente progressivamente cadere a mano a mano che nella sua difesa essa è costretta a ceder terreno, a rivelare qualche elemento del suo tremendo segreto. I due procedimenti adoperati da Ciniro (ricompare quasi l'energia e la sapienza inquisitoria di Filippo, ma in quale diversa direzione poetica!) spingono sempre più Mirra là dove essa non vorrebbe essere ricacciata. L'amorevole comprensione del padre che scusa la passione e invoca incautamente la sua esperienza di uomo che conobbe «amor per prova», la induce a rivelare la natura passionale del suo tormento mentre proclama la decisione a non rivelarne il nome e l'oggetto:

<sup>21</sup> At. V, sc. 1, vv. 34-36; ivi, p. 90.

Amo, sì; poiché a dirtelo mi sforzi;  
io disperatamente amo, ed indarno.  
Ma, qual ne sia l'oggetto, né tu mai,  
né persona il saprà: lo ignora ei stesso...  
ed a me quasi io 'l niego.<sup>22</sup>

La minaccia della vergogna che la coprirebbe ammettendo proprio al padre un amore indegno, una «vile fiamma», la sforza a scoprire che la sua fiamma non è «vile», ma «iniqua». La nuova indulgenza di Ciniro che «non la condanna» (ancora fisso nella sua idea di un amore per un uomo di condizione sociale inferiore) la obbliga a precisare la particolare “iniquità” del suo affetto:

Raccapricciar d'orror vedresti il padre,  
se lo sapesse... Ciniro...<sup>23</sup>

E quando (dopo che essa ha invano tentato di sottrarsi all'interrogatorio sotto cui si sente vacillare, sollecitata dalla stessa passione che cresce smisuratamente nella vicinanza del padre-amante e nelle continue lusinghe del suo parlare involontariamente ambiguo nei riferimenti affettuoso-amorosi) Ciniro la minacerà di privarla per sempre del suo amore, essa, affascinata e atterrita dall'immagine estrema di una separazione e di una morte lontana dall'oggetto del suo amore, svelerà, nei suoi modi casti ed ardenti, tragici e appassionati, la natura e l'oggetto della sua passione:

Da te morire io lungi?...  
Oh madre mia felice!... almen concesso  
a lei sarà... di morire... al tuo fianco...<sup>24</sup>

Ciniro finalmente intuisce, anche se vorrebbe ancora ridurre la portata della rivelazione, e concedere alla figlia una diversa spiegazione:

Che vuoi tu dirmi?... Oh! qual terribil lampo,  
da questi accentil... Empia, tu forse?<sup>25</sup>

Ma Mirra non può ulteriormente fingere e resistere, e la luce orrida della sua rivelazione (più affidata agli «accenti», al significato del tono che allo stesso preciso contenuto delle parole) illumina anche la sua volontà, fino allora esitante ad attuare, anche se troppo tardi, l'unica soluzione veramente liberatrice.

<sup>22</sup> Sc. 2, vv. 138-142; ivi, p. 94.

<sup>23</sup> Vv. 169-170; ivi, p. 96.

<sup>24</sup> Vv. 181-183; *ibid.*

<sup>25</sup> Vv. 184-185; ivi, p. 97.

La tragedia non si conclude con il gesto liberatore del suicidio. Il grande poeta ha intuito e realizzato un estremo, ulteriore svolgimento del dramma di Mirra tanto più intimo, tormentoso, complesso di quello degli altri suoi eroi, e ben coerente all'estremo sviluppo del suo intero diagramma tragico. E come in certi grandi «tempi» beethoveniani il motivo drammatico trova ancora, quando par giunto al suo culmine, più sottili ed intensi svolgimenti finali, così qui il dramma della infelice eroina trova altre supreme vibrazioni, un ultimo intreccio di pietà e di orrore, di squallida miseria e di purissima luce di virtù, di estreme illusioni e delusioni, di altri «feroci martiri» in un'ultima lotta di Mirra contro il limite tremendo che la rinchiude. Essa vuole illudersi di morir «men rea» perché si è punita con la morte:

Io vendicarti... seppi,...  
E punir me... Tu stesso, a viva forza,  
l'orrido arcano... dal cor... mi strappasti...  
Ma, poiché sol colla mia vita..., egli esce...  
Dal labro mio,... men rea... mi moro...<sup>26</sup>

e ha vendicato l'offesa fatta al padre con la rivelazione della turpe passione con cui ha contaminato in qualche modo anche lui<sup>27</sup>, e spera di poter almeno celare il suo peccato alla madre, di non offendere e non contaminare anche lei. E in questa speranza la sua indomita volontà di purezza ancora si tende, mai rassegnata e “indolente”.

Ma anche questa speranza è frustrata. Cecri compare sulla scena, Mirra ne riconosce morente la voce («Oh voce!», ed è l'unica parola che essa pronuncia nella scena 3), e Ciniro è costretto a rivelare alla moglie il suicidio e lo *scelus* della figlia. E su questa cadono, come ultimi colpi della sorte implacabile, le parole inorridite dei genitori, l'invito di Ciniro a Cecri ad allontanarsi per «morir d'onta e di dolore altrove», l'addio della madre che la chiama «empia» e «sventurata» e che sottolinea proprio in un moto ininterrotto di tenerezza e di abbandono («Né più abbracciarla io mai?») la solitudine in cui Mirra è lasciata, la sua definitiva esclusione da un mondo di affetti saldi e sicuri il cui calore, affascinante e tormentoso nella sua perdita irrimediabile, accresce per contrasto lo squallore della sua morte.

E quando si pensi come tutto il dialogo fra Ciniro e Cecri sia costruito sempre in funzione di Mirra e del tormento muto dei suoi ultimi momenti, ancor meglio si comprenderà il valore di questa scena che parve, a qualche critico, più debole e quasi marginale (quasi un inutile dispersivo chiacchierio dei personaggi minori) e che invece giustamente l'Alfieri curò con gran-

<sup>26</sup> Vv. 193-197; *ibid.*

<sup>27</sup> L'estrema finezza artistica adegua qui perfettamente l'acutissima sensibilità morale dell'Alfieri di questo periodo, realizza potentemente quell'ispirazione di pietà e di “altruismo” che si era espressa in maniera così esuberante e tragicamente inefficace nella *Sofonisba*.

de attenzione in ogni suo minimo particolare («e qui si pesi ogni parola», scrisse per se stesso nel manoscritto della tragedia<sup>28</sup>), allargandola e graduandola più perfettamente nella rielaborazione definitiva. Così come “pesò ogni parola” nella brevissima scena finale, nelle ultime parole che Mirra rivolge a Euriclea<sup>29</sup>, muta testimone del suo martirio. Prima aveva abbozzato:

D'un ferro,  
quand'io te 'l dissi, dovevi, Euriclea,  
soccorrermi... Innocente..., io allor... moriva.<sup>30</sup>

Poi definí:

Quand'io... tel... chiesi,...  
Darmi... allora,... Euriclea, dovevi il ferro...  
Io moriva..., innocente;... empia... ora... muojo...<sup>31</sup>

Con queste supreme parole Mirra riassume i punti essenziali della sua vicenda, l'estrema infelicità di una conclusione più dolorosa di quanto essa stessa potesse pensare, nello sconsolato confronto non fra la felicità e la morte, ma fra due morti, una «innocente», una «empia» (e tutto il divario è impeniato sulle due parole di “innocenza” ed “empietà” e sulla base costante della morte: «moriva», «muojo»), nel rimpianto di quella morte «innocente» che tanto incupisce lo squallore della morte «empia» (e quanta forza intensa nel contrasto del passato rimpianto e del presente aborrito: «allora», «ora»), ma che insieme indubbiamente induce in questa suprema catastrofe la luce di gentilezza, di eroica virtù a cui Mirra intona le sue parole, con cui Mirra appassionatamente ancora aspira alla sua innocenza, perduta nella rivelazione dello *scelus*, ma in realtà ancora così presente nel suo animo, nella sua voce purissima.

<sup>28</sup> E aggiunse: «e se [Ciniro] debba dir tanto, o più, o niente» (cfr. ivi, pp. 228-229). Poi scelse giustamente la graduazione più intensa e più tormentosa per Mirra, sostituendo le battute con cui Ciniro rivela a Cecri il peccato della figlia, dopo una prima esitazione, all'unica battuta che prima aveva scritto: «Vieni, a noi figlia / più non era costei. D'orrendo amore / ella ardeva per Ciniro» (*ibid.*).

<sup>29</sup> Anche su questo particolare l'Alfieri aveva inizialmente esitato («e se questi due versi dicesse alla madre?», ivi, p. 230), ma la soluzione definitivamente adottata è certamente ben più coerente alla geniale impostazione del finale: Mirra muore abbandonata dai due genitori uniti anche nel dolore dal «voler concorde», dall'«amor solo» di cui Cecri parla alla fine del I Atto. E d'altra parte la presenza della «fida» Euriclea, muta, impetrata nel suo dolore, serve anche a ricollegare quest'ultima scena con la prima richiesta di morte rivolta da Mirra ad Euriclea alla fine dell'Atto II, e dà al disperato rimpianto di quella occasione perduta l'amaro rinforzo della triste certezza di Mirra della giustezza di quella richiesta, e la tenerezza dolente di un pietoso rimprovero ad Euriclea, per non aver saputo comprendere e credere alle sue parole.

<sup>30</sup> Ivi, p. 230.

<sup>31</sup> Sc. 4, vv. 218-220; ivi, p. 100.

E se nelle ultime parole di Saul l'impeto eroico traspariva nella sua disfatta («almen da re, qui ... morto») e più chiaro era l'ultimo urto con la forza superiore che lo abbatte («Sei paga, / d'inesorabil Dio terribil ira?»), in questa ultima parlata di Mirra ancor più intimo e doloroso si è fatto il senso della crudeltà della sorte degli uomini e ancor più limpida e affascinante la superiore pietà del poeta, la sua commossa ammirazione per le qualità nobili, eroiche della natura umana, tanto più alte quanto più essa è oppressa e tormentata, tanto più provate quanto più essa è intimamente pura, delicata, sensibile: sentimento tragico della vita, pietà e ammirazione tutti perfettamente tradotti in un personaggio e in una situazione, in una poesia che è l'estrema conclusione dell'esperienza poetica alfieriana più autentica e storicamente profonda.

## L'ULTIMO PERIODO DELL'ATTIVITÀ ALFIERIANA

La *Mirra* realizza compiutamente l'ultimo momento della grande poesia alfieriana, il cui nucleo tragico trova in quell'opera il suo estremo svolgimento in condizioni di particolare eccellenza stilistica e in un fervore profondo di vita interiore. Profondità e complessità di vita interiore, ricchezza di fermenti che giustificano uno svolgimento dell'Alfieri al di là della *Mirra*, anche se in una zona non più di grande poesia, e che sono documentate negli anni stessi della grande ultima tragedia soprattutto da due opere: il dialogo *La Virtù sconosciuta* e il trattato *Del Principe e delle lettere*; ma anche dal *Panegirico di Plinio a Trajano*, del 1785, che in forma di traduzione di un testo autentico ritrovato dall'Alfieri ribadisce le conclusioni pessimistiche del poeta sulla efficacia delle belle parole e sulla impossibilità che la libertà possa venir donata al popolo anche da un «principe ottimo» quale appare Traiano nelle parole di Plinio.

Il dialogo è particolarmente vicino alla *Mirra* nell'approfondimento di intimi motivi pessimistici che, in una prosa più sensibile e nuda, sembrano persino preludere a caratteristici movimenti della prosa più segreta del Foscolo e del Leopardi:

Te sfuggito e sottratto alle noje, al servire, al tremare, alla vecchiezza, alle infermità, e più di tutto al dolore immenso e continuo di conoscere il bene ed il grande, e non poterlo né ritrovar né eseguire, te invidio bensí, ma te non compiango giammai.<sup>1</sup>

dice l'Alfieri all'ombra dell'amico morto Gori Gandellini.

Privato ed oscuro cittadino nacqui io di picciola, e non libera cittade; e, nei più morti tempi della nostra Italia vissuto, nulla vi ho fatto né tentato di grande; ignoto agli altri, ignoto quasi a me stesso, per morire io nacqui, e non vissi; e nella immensissima folla dei nati-morti non mai vissuti, già già mi ha risposto l'oblio.<sup>2</sup>

dice l'ombra che così ben rappresenta la voce del più profondo, disilluso e virile pessimismo alfieriano, la voce che sembra annullare ogni speranza di epoche migliori e persino ridurre a vana illusione e «delirio» (Gori Gandellini precursore del Parini nell'omonimo dialogo leopardiano) lo stesso desiderio di fama così vitale fra i valori alfieriani:

<sup>1</sup> *La Virtù sconosciuta*, in *Scritti politici e morali*, I cit., p. 263.

<sup>2</sup> Ivi, p. 260.

Venendo io dalla magione del disinganno, potrei su questo umano delirio, che amor di fama si appella, dirti e dimostrarti tali cose, che non solo ti consolerebbero di questa tua ideale mia fama, da me non acquistata, (né acquistabile mai) ma ad un tempo istesso ti trarrebbero forse del cuore l'ardentissimo desiderio che della tua propria tu nutri nel petto.

Ma, cessi il cielo, che cosí dolce ed utile chimera io voglia giammai negli umani petti né pur menomare, non che distruggerla. Cagione essa sola d'ogni umana bell'opera, sovra chi piú è nato ad intraprendere ed eseguire il bello, piú dispotica regni. E pur troppo già di essa il moderno pensare è nemico; e quindi la sempre maggiore scarsezza d'uomini grandi, e di alte cose.<sup>3</sup>

Ed ecco che, nella seconda parte del passo citato, il pessimismo è controbilanciato dal sentimento alto, appassionato di un valore che, pur chiamato «chimera», è «dolce ed utile» (le illusioni-valori del Foscolo, gli errori vitali del romanticismo di origine sensistica e materialistica) e vien contrapposta al «moderno pensare» freddamente razionalistico, contro cui l'Alfieri è sempre piú in decisa, aspra polemica. Come meglio si può vedere nel trattato *Del Principe e delle lettere*, in cui piú ampiamente si sviluppa il motivo della grandezza degli uomini dotati di «forte sentire», della validità dell'amore di gloria, della poesia e dell'«impulso naturale», della creatività insomma, che superano la constatazione, pur sempre presente, della miseria della situazione umana che tocca anche agli uomini grandi, della difficoltà di realizzazione degli ideali, del mondo basso in cui l'uomo d'eccezione è costretto a vivere.

Tutto il trattato è pieno di spinte pessimistiche (e proprio nella finale revisione dell'86 l'autore lo costellò fittamente dei suoi tipici «pur troppo»), ma la sua direzione fondamentale è singolarmente attiva e animata da una forte fede nell'aspetto eroico dell'umanità degli uomini grandi, nel valore della libertà che è «impulso naturale», creatività poetica, iniziativa individuale di trasformazione della società (liberi uomini gli eroi, i capisetta, i santi e soprattutto i poeti). Sicché le lettere sono l'affermazione stessa della libertà e il letterato (il letterato non cortigiano, cioè il vero letterato, ché per l'Alfieri l'altro è solo il «traditore delle lettere») è l'antitesi stessa del principio del tiranno, del potere assoluto che contamina la vita e che è l'aspetto stesso della realtà inferiore, limitativa ed oppressiva. E se il I Libro (concepito piú come corollario della *Tirannide* e meno vigoroso di questa, piú sofisticato e contorto)<sup>4</sup> indugia sulla descrizione di quel principe e della sua naturale

<sup>3</sup> Ivi, pp. 263-264.

<sup>4</sup> Tutto il trattato è pieno di paradossi e di ragionamenti forzati (come rilevò B. Croce nel saggio *Sul trattato «del principe e delle lettere» di V.A.*, «La Critica», XL (1942), pp. 331-337), ma, nelle sue parti piú vive, gli stessi paradossi hanno un forte valore di intuizioni nuove e non vanno giudicati naturalmente (come ben vide il Russo nella sua introduzione a un'edizione del trattato, Firenze, Le Monnier, 1943) sul piano di un trattato teorico e sistematico, sibbene su quello di un libro di passione, di polemica impaziente, pieno di intuizioni balenanti entro un pensiero sfornito di una cultura adeguata quale sarebbe stata

avversione per le lettere, il vero interesse dell'Alfieri meglio si rivela nel II e nel III Libro, in cui egli fonda una nuova nozione del letterato in netta antitesi con quello arcadico e cortigiano, del letterato contraddistinto da due essenziali caratteri: il «forte sentire» e il «robusto pensare», e disposto per sua natura al dissenso rispetto al potere costituito.

Da questa posizione nasce la contrapposizione di poeti liberi come Dante e Lucrezio a poeti come Virgilio, Orazio e Ariosto (poeti cortigiani), e nascono l'esaltazione della poesia al di sopra delle scienze e delle altre arti che potrebbero pur vivere sotto la protezione dei principi<sup>5</sup> (non però le scienze quando esse investono la concezione stessa della vita, come nel caso di Galileo), l'esaltazione del poeta come eroe (e addirittura superiore all'eroe della pratica<sup>6</sup>), come appartenente a quella umanità superiore animata da un fortissimo «impulso naturale». Non ragione, non buon gusto, ma genio e «impulso naturale» contraddistinguono i poeti e li accomunano a quegli uomini («letterati attori», come i poeti sono «letterati scrittori»: e si noti come la parola «letterato» venisse così a coincidere con la nozione di uomini di eccezione accomunati da un'unica radice di genio e di impulso naturale) che hanno operato mossi dallo stesso «sovrano irresistibile impulso» e dallo stesso impegno di agire e di trasformare la realtà storica in cui sono vissuti.

In tal modo nel Libro III<sup>7</sup> l'Alfieri giunge persino ad una nuova entusiastica valutazione dei capisetta, dei martiri e santi (si badi bene «così cristiani che giudei, o di altre religioni») che amplia improvvisamente il cerchio del suo mondo eroico senza con ciò effettivamente contraddirre alle sue affermazioni anticlericali e anticattoliche della *Tirannide*<sup>8</sup>, ma certo introducendoci ad un

quella ancora lontana del romanticismo: e soprattutto libro di poetica personale.

<sup>5</sup> Si veda il L. II, c. V, in cui si può notare come l'Alfieri troppo riducesse le arti figurative (per la musica c'è un'eccezione indicativa: «La musica, nobilissima arte anch'essa, e la prima forse per muovere, e per esprimere (benché passeggeramente) le passioni tutte e gli affetti», ma poi anch'essa è limitata in relazione alle necessità pratiche della sua esecuzione e della sua subordinazione – se musica di opera – alla poesia) all'«esercizio della potenza degli occhi e delle mani».

<sup>6</sup> «Io perciò credo, che lo scrittore grande sia maggiore d'ogni altro grand'uomo; perché oltre l'utile che egli arreca maggiore, come artefice di cosa che non ha fine, e che giova ai presenti ed ai lontani, si dee pur anche confessare che in lui ci è per lo più l'eroe di cui narra, e ci è di più il sublime narratore. Ed in fatti, gli eroi nati dopo quell'Achille (interamente forse fabbricato nella testa d'Omero) tutti vollero più o meno rassomigliarsi a lui. Ma, se un eccellente scrittore vuol dipingere un eroe, lo crea da sé; dunque lo ritrova egli in sé stesso» (*Scritti politici e morali*, I cit., p. 158).

<sup>7</sup> Il L. III è dedicato «Alle ombre degli antichi liberi scrittori», ed è anche questo un segno del bisogno alfieriano di trovare una zona ideale altissima e immacolata da contrapporre al brutto presente.

<sup>8</sup> Che, fra l'altro, i santi e capisetta cristiani quando furono «protetti finalmente, accolti, vezzeggiati, arricchiti, e saliti in potere, si intiepidirono nel ben fare, divennero meno amatori del vero, e per anche sotto il sacrosanto velo di una religione omnia da essi scambiata e tradita, asseritori vili si fecero di politiche e morali falsità» (ivi, p. 221).

atteggiamento più complesso (se pur non privo di gravi pericoli) di attenzione a valori di sentimento e di fede, così chiaramente romantica e corrispondente ad una sempre più forte avversione per gli aspetti di freddo razionalismo, di encyclopedistica sufficienza, di derisione delle «illusioni» e delle «fedi» della civiltà illuministica come essa appariva al preromantico Alfieri.

Il nuovo sentimento esaltante dell'energia dell'«impulso naturale» si traduce, come dicevo, in una violenta polemica con il secolo «niente poetico, e tanto ragionatore» (come l'Alfieri aveva detto nel *Parere sul Saul*), in nome del sentimento o della creatività di individualità eccezionali, di una nozione di cultura aristocratica, di una estrema società spirituale<sup>9</sup> che, nell'unione inseparabile nell'Alfieri di poetica e di politica, conferisce alla poesia un carattere profondamente impegnativo e religioso-eroico, acuendo insieme il valore decisamente antiformalistico della poetica alfieriana e naturalmente anche il pericolo della sua oratorietà, della sua destinazione pratica e civile che in questo periodo, pur non perdendo mai di vista lo scopo liberatore, mette in primo piano un nuovo mito, un nuovo termine di fede eroica coerente ad un crescente bisogno di concretezza e al distacco dal cosmopolitismo razionalistico settecentesco: il mito della nazione e del popolo italiano.

Il III Libro del trattato culmina infatti in un capitolo intitolato «Esortazione a liberar la Italia dai barbari» (esplicita ripresa del finale del *Principe* del Machiavelli), in una concitata esaltazione dell'Italia che pur «nell'apice della sua viltà e nullità» dimostra tuttora «agli enormi e sublimi delitti che tutto dí vi si van commettendo, ch'ella, anche adesso, più che ogni altra contrada d'Europa, abbonda di caldi e ferocissimi spiriti, a cui nulla manca per fare alte cose, che il campo ed i mezzi»; dimostra, con la sua tradizione, che «gli uomini suoi, considerati come semplici piante, di più robusta tempra vi nasceano: e le piante, nello stesso terreno, rinascono pur sempre le stesse, ancorché per alcun tempo le disnaturi a forza il malvagio cultore»<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> «Una moderna non curanza di ogni qualunque religione, frutto anch'essa (come ogni altra rea cosa) del principato, fa sì che i nostri santi non vengano considerati e venerati da noi come uomini sommi e sublimi, mentre pure eran tali. Ciò nasce, per quanto a me pare, da una certa semi-filosofia universalmente seminata in questo secolo da alcuni scrittori leggiadri, o anche eccellenti, quanto allo stile; ma superficiali, o non veri, quanto alle cose. [...] Da questa semi-filosofia proviene, che non si sfondano le cose, e non si studia, né si conosce appieno mai l'uomo. Da essa proviene quella corta veduta, per cui non si ravvisa nei santi il grand'uomo e nei grandi uomini il santo. Per essa non si scorgono manifestamente negli Scevoli e nei Regoli i martiri della gloria e della libertà; come nei bollenti e sublimi Franceschi, Stefani, Ignazj e simili, non si ravvisano le anime stesse di quei Fabrizj, Scevoli, e Regoli, modificate soltanto dai tempi diversi. E tutto ciò, perché si rimirano i nostri con occhi offuscati da un pregiudizio contrario ai passati; e perché si giudicano dagli effetti che hanno prodotto, non dall'impulso che li movea, e dalla inaudita sublime tempera d'animo, di cui doveano essere dotati, abbenché con minor utile politico per l'universale degli uomini l'adoprassero» (ivi, pp. 221-222).

<sup>10</sup> Ivi, pp. 250-251.

Pagine accesamente preromantiche che segnano la nascita violenta del sentimento nazionale italiano e mediano anche il passaggio alle due ultime tragedie alfieriane, *Bruto I* e *Bruto II*<sup>11</sup>, e giustificano il ritorno alla tragedia politica sotto il nuovo impulso del nuovo mito nazionale (e la seconda è proprio dedicata al popolo italiano futuro) e della più forte identificazione di poesia e azione politica caratteristica del trattato *Del Principe e delle lettere*.

Occorre però dire subito che questo nuovo fervore non ebbe un vero corrispettivo poetico ed anzi la prima tragedia, più direttamente legata ai motivi accennati, appare tanto più difettosa anche su di un piano di tecnica teatrale, troppo immediatamente rivolta ad un fine oratorio, troppo confusa e mossa da un fervore confuso, priva di una vera possibilità di spiegata, articolata rappresentazione, guastata anche dalla gara con il *Brutus* di Voltaire sul metro della più severa “romanità” e del sublime che vien poi complicato – non arricchito – da uno sviluppo maldestro di quel tema della grandezza e infelicità degli uomini che l’Alfieri aveva tanto sentito nel periodo precedente e che qui invano dovrebbe animare tragicamente, con il contrasto di un caso privato e di affetti familiari, il grandioso tema politico della fondazione della Repubblica romana. Per non dir poi delle allusioni politiche contemporanee (l’Alfieri scriveva nella Parigi prorivoluzionaria, e nella gara di eroismo e di spirito patriottico fra plebei e patrizi – si veda At. II, sc. 5, v. 188: «Divina gara! sovrumanì accent!»<sup>12</sup> – si riconoscono tipiche anticipazioni di confusi atteggiamenti da Stati generali) che accrescono enfasi e oratoria, astratta esemplarità magnanima a tutti i rappresentanti “virtuosi” della nuova Repubblica di fronte ai quali manca anche il forte, stimolante contrasto del tiranno.

Né si può trovare vera poesia nel *Bruto II*, che pure raggiunge almeno un effetto teatrale assai migliore nel suo maggior equilibrio, in una capacità di distendere e articolare le varie parti, di svolgere una linea tragica assai limpida, di ottenere un interesse costante attraverso un’oratoria più compatta ed abile. E anzi si può notare che, se anche qui la complicazione del caso privato con quello politico (il legame di sangue fra Bruto e Cesare) è assolutamente inefficace tragicamente, più interessante è il motivo della reciproca ammirazione dei due avversari che corrisponde alla lunga meditazione alfieriana sulla comune radice di grandezza di eroi e tiranni “nati per non esserlo” (il sonetto a Federico II), e nella stessa impostazione oratoria più che di una fredda esercitazione oratoria si deve parlare di un’abile, dignitosa ed efficace costruzione, in cui i discorsi (specie nella parte della congiura) riescono ad avvincere l’interesse e toccano in rari momenti punte più intense.

<sup>11</sup> Il *Bruto I* fu ideato il 20 marzo 1786, steso dal 21 al 27 novembre dello stesso anno, verseggiato a Parigi dal 10 aprile al 5 maggio 1787. Il *Bruto II* fu ideato il 18-19 aprile 1786, steso dal 29 novembre al 3 dicembre, verseggiato dal 5 novembre al 2 dicembre 1787, riveduto entro il 15 ottobre 1788.

<sup>12</sup> V. Alfieri, *Bruto Primo*, Testo definitivo e redazioni inedite, ed. critica a cura di A. Fabrizi, Asti, Casa d’Alfieri, 1975, p. 45.

Al teatro tragico l'Alfieri non tornò più se non con un tardo rifacimento dell'*Alceste* di Euripide<sup>13</sup>. Ritornò anche all'attività tragica con un tentativo piuttosto bizzarro di compromesso fra la tragedia e l'opera musicale che egli chiamò «tramelogedia» e giustificò come un mezzo di sollevare a poco a poco il pubblico italiano, viziato dal melodramma e perciò solo «orecchiuto», al gusto della vera tragedia, facendogli intanto «ingoiare», entro un miscuglio di melodramma e tragedia, di canto, di spettacolo e di vera azione tragica, il fondo drammatico, serio di un simile componimento. Strano tentativo di compromesso da parte di un poeta che ha perduto la sua ispirazione e la stessa fiducia nei propri mezzi più genuini.

E del resto lo stesso Alfieri, che aveva concepito un vasto piano di «tramelogedie», si fermò in questa via sbagliata dopo averne ideate due, l'*Ugolino* e la *Scotta*, e interamente composta una, l'*Abele*. Si tratta di fiacche riprese di motivi tragici precedenti: anche l'*Abele* (versificato nel '90) è infatti, sostanzialmente, un corollario del mondo minore idillico-patriarcale del *Saul* («che siam, se Iddio ci lascia?», diceva David, e qui Adamo conferma: «Uom, lasciato a te stesso, ecco qual sei»<sup>14</sup>), una sottomissione senza amore e senza profonda convinzione. E mentre il motivo religioso nell'*Abele* è dunque al massimo il segno di un'inquietudine, di una meditazione che non trova esito superiore e decisivo, la realizzazione poetica della tramelogedia è del tutto insufficiente, incerta e addirittura goffa, sia nella direzione del “mirabile”, che qui diviene astrattamente spettacolare, esteriore e meccanico giuoco di figurazioni macchinose (la Morte, l'Invidia, ecc.); sia in quella insopportabile di un idillismo primitivo bamboleggiante e lezioso (quell'Adamò che invita i suoi alla «parca cenetta» e amabilmente rimprovera Abele «ghiottoncello»); sia in quella drammatica dell'uccisione di Abele, in cui al massimo si può recuperare la inquieta trepidazione di Caino che si sente dominato da un'oscura forza che lo trascina al fratricidio: motivo quest'ultimo più congeniale all'ispirazione alfieriana, che riluttava invece ad uno sviluppo idillico e religioso così lontano dalle sue native condizioni di tormento, di rivolta e di elegia dolorosa.

Esaurita la vera poesia tragica, l'Alfieri continuò però a lavorare e a svol-

<sup>13</sup> A cui lo indusse il desiderio insaziato di creazione poetica (che per lui era sempre soprattutto la tragedia), dopo una traduzione (assai alfierizzata se non altro dalla solita fitta presenza dei «pur troppo») della tragedia euripidea. L'*Alceste II* è contraddistinta da una significativa accentuazione della generosità altruistica che accomuna tutti i personaggi, di fronte all'amore prepotente della vita e del sole che caratterizza la tragedia greca: un ritorno di toni delle tragedie minori dell'84-86 (*Sofonisba*, *Agide*), esasperati sul tema dell'impossibilità di sopravvivere alla persona amata. È in questa direzione anche l'*Alceste II* offre tratti di estrema delicatezza spirituale, ma nel suo insieme la tragedia è veramente un prodotto senile, stanco e pallido, e l'autore stesso poteva così commentarlo sul manoscritto: «Ultima scintilla d'un Volcano che presso è a spegnersi» (ed. cit., p. 457).

<sup>14</sup> At. V, sc. ultima, v. 281; in V. Alfieri, *Abele e frammenti di tramelogedie*, Testo definitivo e redazioni inedite, ed. critica a cura di R. De Bello, Asti, Casa d'Alfieri, 1978, p. 101.

gersi e la sua attività dal 1790 alla morte meriterebbe pure una maggiore attenzione di quanto qui ci è permessa.

Si deve anzitutto delimitare un periodo in cui l'Alfieri, compiuta la revisione delle tragedie e definita per sempre la sua grande opera tragica nell'edizione parigina Didot, 1787-1789, provò come un forte senso di compiacimento per l'opera realizzata e si rivolse a sviluppare quell'esame e quella giustificazione anche autocritica della propria personalità e della propria attività, ad attuare quella volontà di completo autoritratto e di autoanalisi che è elemento in lui essenziale sin dai giovanili *Giornali*. E nacque così la *Vita*, che risente indubbiamente di una disposizione meno intensamente tragica (specie nella prima redazione dell'89-90), e si svolge su di un disegno programmatico vasto e complesso, in una visione sempre intensa e critica, ma più calma ed equilibrata, che mette ben in chiaro i valori raggiunti, la linea positiva della sua vita, la metà di una maturità sotto il segno del «degno amore» e della gloria poetica assicurata. E questi creano un piano superiore più sicuro, permettono all'Alfieri una indagine più meditata, la fusione e l'equilibrio di toni altrove più risentiti, estremi e drammatici. Ché se certamente la *Vita* offre un intenso, dinamico e insieme autocritico ritratto dell'Alfieri, con la sua personalità individualistica e sdegnosa, meno violenti sono gli elementi pessimistici<sup>15</sup> e lo stesso significato della *Vita* come indagine valida sulla natura dell'uomo in genere non si risolve in un'acre analisi puramente pessimistica della natura umana, controbilanciata com'è da un forte senso eroico-plutarchiano, alleggerita da un certo sorriso ironico-indulgente e dal senso positivo di una vittoria della volontà che finì anzi a volte per accentuare anche troppo questo aspetto eroico-volontaristico, che tanto pesò sulla rappresentazione convenzionale e scolastica del poeta del «volli, sempre volli, fortissimamente volli».

E se nell'Alfieri manca un vero e proprio abbandono al dorato fascino del passato e del ricordo, certo nelle prime «Epoche», accanto al rilievo centrale del carattere appassionato e libero (il centro romantico di questa autobiografia così nuova e rivoluzionaria) non mancano toni delicatissimi nella narrazione di quegli episodi infantili che sembrano aprire tutto un nuovo sentimento della poesia della memoria, toni di aperto sorriso che si isolava in mezzo alla sdegnosa narrazione dei non-studi dell'Accademia (il sapore russare degli scolari alle lezioni della «papaverica» filosofia scolastica) e che danno una singolare complessità di tono alle bellissime pagine dell'infanzia e dell'adolescenza. Complessità e grande efficacia artistica del ritmo che si intensifica e drammatizza nella narrazione dei viaggi e delle passioni amorose, nella grande narrazione dell'avventura londinese e dei viaggi nelle

<sup>15</sup> Gli elementi più pessimistici si trovano nelle tragedie, nel dialogo *La Virtù sconosciuta*, nelle *Rime*; e si pensi alla prima pagina sulla propria nascita, in cui l'Alfieri si guardò bene dal riprendere quella desolata frase «A' 17 Gennajo nacqui per mia disgrazia» che aveva segnato in alcuni appunti di cronologia della propria biografia (*Vita* cit., II, p. 275).

sterminate solitudini ghiacciate del Nord o nei deserti di Spagna, nella intensa individuazione della scoperta della vocazione poetica a contatto con la natura e nell'emozione della musica e delle passioni, nell'inquietudine delle «orribili malinconie» e dell'impazienza di luogo, degli scatti impetuosi dell'ira, nello sdegno della servitù, della viltà, dell'ipocrisia, ma che sempre si arricchisce e si equilibra in toni più distesi e contemplativi (il godimento dell'infinito nella pagina di Marsiglia, parziale incentivo al ben diverso *Infinito leopardiano*<sup>16</sup>), in moti di ironia e di sorriso che non conoscevamo (se non in qualche lettera) nella precedente opera alfieriana<sup>17</sup>.

La *Vita* trova così la sua particolare condizione di complessità in un maggiore equilibrio che permise all'Alfieri un racconto intenso ma ordinato, una fusione di toni che si rivela nello stesso linguaggio più complesso che composito, narrativo e critico, analitico e sintetico, impetuoso e sensibile, sdegnoso e sorridente, dosato con mano sapiente specie nelle prime parti più ispirate e più efficacemente nella seconda redazione del 1799-1800, caratterizzata dallo sviluppo e dall'accentuazione di alcuni motivi che nella prima erano poco più che accennati: il motivo antifrancese e quello antirivoluzionario. Alla Rivoluzione francese, in un primo momento, l'Alfieri aveva accordato la sua simpatia con l'elogio cauto, ma sicuro, dell'ode *Parigi sbastigliato*: ode in cui egli aveva accettato come necessaria la violenza della celebre giornata del 14 luglio<sup>18</sup>. La prima giustificazione e la crescente cautela che presto l'aveva seguita, si cambiarono poi in una delusione dolorosa, in una decisa, fremente avversione motivata dal disgusto della violenza dilagante, dei soprusi esercitati a danno della libertà dei singoli, dell'antipatia per il predominio della plebe e di una borghesia di cui egli non comprendeva i concreti atteggiamenti politici che gli apparivano utilitaristici, volgari, privi di eroismo e di ideali superiori, e soprattutto dal dissenso profondo con la cultura illuministica che aveva trovato nella Rivoluzione francese la sua espressione storica, la sua attuazione militante<sup>19</sup>.

Nascono così alcune opere polemiche e satiriche: le *Satire* e il *Misogallo*, e poi, in un tentativo di giustificazione del suo ideale politico, le *Commedie* politiche.

<sup>16</sup> Specie nella mia interpretazione dell'*Infinito* in *La protesta di Leopardi* cit., e nelle *Lezioni leopardiane* cit.

<sup>17</sup> Si veda il saggio di R. Scrivano, *L'ottica autobiografica*, in *Biografia e autobiografia. Il modello alfieriano*, Roma, Bulzoni, 1976, pp. 105-131.

<sup>18</sup> Anche nel *Capitolo* allo Chénier del 1789 aveva detto che, malgrado tutto, dalle nuove agitazioni sarebbe sorto un avvenire meno nero del presente dominato dal dispotismo monarchico. E in una lettera del 22 dicembre 1789 alla madre, l'Alfieri giustificava i disordini e le violenze rivoluzionarie come un male transeunte, «da cui ne potrà forse ridondare un bene durevole» (*Epistolario* cit., II, p. 24).

<sup>19</sup> Per una spiegata descrizione dell'atteggiamento dell'Alfieri di fronte alla Rivoluzione francese, rimando alla mia giovanile *Vita interiore dell'Alfieri* (1942).

Nelle *Satire* (iniziate nel 1786 in una disposizione più generica di nuova esperienza letteraria e nella ricerca di un «brio severo», di un tono piacevole e aspro – l'«agro-dolce» dell'*Etruria vendicata* – nella satira dei costumi contemporanei, ma attuale soprattutto dal 1793 al 1797) l'Alfieri svolse una specie di violenta e varia guerriglia contro gli aspetti più odiati della civiltà contemporanea, compresi alcuni aspetti del costume italiano che mostrano come egli potesse rivolgersi, in questa direzione satirico-polemica, anche contro l'oggetto più vivo del suo nuovo amore nazionale quando questo presentava caratteristiche diverse da quelle vagheggiate per il suo «popolo italiano futuro»: *Le Leggi*, *Il Cavalier Servente Veterano*, *L'Educazione*, una delle più riuscite nella direzione del «brio severo» e nella caratterizzazione satirica dei personaggi, come può vedersi già dalla prima parte della satira che qui riporto:

Signor Maestro, siete voi da Messa? –  
Strissimo sí, son nuovo celebrante. –  
Dunque voi la direte alla Contessa.  
Ma, come siete dello studio amante?  
Come stiamo, a giudizio? i' vo' informarmi  
ben ben di tutto, e chiaramente, avante. –  
Da chi le aggrada faccia esaminarmi.  
So il Latino benone; e nel costume,  
non credo ch'uom nessun potrà tacciarmi. –  
Questo vostro Latino, è un racidume.  
Ho sei figli: il Contino è pien d'ingegno;  
e di eloquenza naturale, un fiume.  
Un po' di pena per tenerli a segno  
i du' Abatini e i tre Cavalierini  
daranvi; onde fia questo il vostro impegno.  
Non me li fate uscir dei dottorini;  
di tutto un poco parlino, in tal modo  
da non parer nel mondo babbuini:  
voi m'intendete. Ora, venendo al sodo,  
del salario parliamo. I' do tre scudi;  
che tutti in casa far star bene io godo. –  
Ma, Signor, le par egli? a me, tre scudi?  
Al cocchier ne dà sei. – Che impertinenza!  
Mancan forse i Maestri, anco a du' scudi?  
Ch'è ella in somma poi vostra scienza?  
Chi sete in somma voi, che al mi' cocchiere  
veniate a contrastar la precedenza?  
Gli è nato in casa, e d'un mi' cameriere;  
mentre tu sei di padre contadino,  
e lavorano i tuoi l'altrui podere.  
Compitar, senza intenderlo, il latino;  
una zimarra, un mantellon talare,  
un colaruccio sudi-celestrino,

vaglion forse a natura in voi cangiare?  
Poche parole: io pago arcibenissimo:  
se a lei non quadra, ella è padron d'andare. —<sup>20</sup>

Ed ecco la satira dei vari corpi sociali, piú debole questa volta quando si rivolge alle classi ormai sconfitte dalla Rivoluzione (*La Plebe* e soprattutto *La Sesqui-Plebe*, cioè la borghesia), o quando satireggia l'età utilitaristica, intenta solo al guadagno e sorda ai valori della poesia e dell'onore (*Il Commercio*, in cui la punta satirica raggiunge una violenza piú incisiva ed efficace, che fa pensare a certi aspetti della polemica leopardiana nella *Palinodia*: «Arti, lettere, onor, tutto è stoltezza / in questa età dell'indorato sterco, / che il subitaneo lucro unico apprezza»<sup>21</sup>), o quando piú direttamente attacca la mentalità illuministica, nei suoi ideali umanitari (*La Filantropineria*) che a lui sembrano vaghi, insinceri e diseducativi rispetto al suo energico ideale di eroismo e di «forte sentire» (e oltre tutto per lui smascherati nella loro insincerità dalla ben diversa pratica sanguinaria dei filantropi rivoluzionari), nel suo atteggiamento di razionalismo freddo e distruttivo che fa cadere le vecchie credenze e non sa creare nuovi miti capaci di parlare al sentimento e di stimolare i popoli a generose azioni (*L'Antireligioneria*<sup>22</sup>, in cui piú deciso è l'attacco all'odiato Voltaire, non in nome di una precisa fede religiosa – cui l'Alfieri non ritornò mai – ma in nome di una romanticissima esigenza di miti attivi<sup>23</sup>, magari di generose illusioni, di «dolci e utili chimere»).

Questi motivi polemico-satirici (che raramente raggiungono un'organica efficacia artistica anche se implicano nelle *Satire* una notevolissima ricerca di linguaggio realistico-deformante, parodistico-sarcastico di grande vigore) si raccolgono, insieme al nuovo motivo nazionale e al preciso motivo anti-francese e antirivoluzionario, nel *Misogallo*.

Questa singolare opera (composta soprattutto fra il '93 e il '96, ma continuata fino al '98 e utilizzante alcuni epigrammi già composti durante la fuga da Parigi) ha due nuclei animatori fra loro interdipendenti: l'esaltazione di una nuova coscienza nazionale italiana e l'odio furibondo contro la Francia e la sua Rivoluzione. Questo odio è sentito come necessario generatore della coscienza nazionale del popolo italiano, che riacquisterà la sua individualità, la coscienza di sé nella lotta e nel contrasto con il popolo che lo domina con la sua cultura e ora lo minaccia di diretta dominazione politica. E in questo

<sup>20</sup> Vv. 1-36; in *Scritti politici e morali*, III cit., pp. 105-106.

<sup>21</sup> Vv. 43-45; ivi, p. 167.

<sup>22</sup> E in simile direzione si muove la satira *Le imposture*, violento attacco alla massoneria filantropica e illuministica.

<sup>23</sup> Caratteristica per tale posizione la terzina:

Ci vuol altro, a cacciā Cristo di nido,  
che dir ch'ell'è una favola; fa d'uopo  
favola ordir di non minore grido.  
(Vv. 43-45; ivi, p. 111).

senso importanti e vive, animate da un entusiasmo appassionato sono le pagine della Prosa Prima («Alla passata, presente, e futura Italia») o il celebre sonetto finale «Giorno verrà».

Ma esse sono inseparabili dalla violenta e dominante parte polemica, in cui spunti più interessanti e vitali (la polemica contro la soppressione della libertà non giustificabile per nessuna ragione, il bisogno di precise e costanti garanzie della libertà individuale<sup>24</sup>) si mescolano ad uno sfogo di risentimento iroso e impaziente, incapace di distinguere a volte ragioni ideali da piccole ragioni personali<sup>25</sup>, acido e artisticamente impuro, come si può vedere soprattutto negli epigrammi che giungono spesso a toccare la volgarità e una sofistica, astiosa bizzarria prosastica e a volte, a suo modo, pedantesca e monotona. La generosa forza della *Tirannide*, che si conserva nell'impeto più entusiastico e profetico con cui l'Alfieri abbozza il suo nuovo mito nazionale, nella polemica più minuta si fa livore e sfogo di umori più meschini e fastidiosi.

Riflessi della difficile situazione ideologica dell'Alfieri di questi ultimi anni si possono sentire anche nelle *Commedie* politiche, in cui, negli ultimi anni della sua vita, l'Alfieri cercò di abbozzare in forma di aspra commedia un suo ideale di Stato, capace di garantire la libertà degli individui e di ovviare ai difetti delle forme della monarchia assoluta (*L'Uomo*), dell'oligarchia (*I Pochi*), della democrazia demagogica (*I Troppi*) con una specie di monarchia costituzionale (*L'Antidoto*) che riprende sostanzialmente la forma della monarchia parlamentare inglese, sempre ammirata dall'Alfieri e significativamente distinta già nella *Tirannide* come "repubblica monarchica". Certamente interessanti per l'assillo profondo dell'Alfieri di trovare una soluzione di sicura garanzia della libertà individuale e per la volontà di esperienza teatrale, esse risultano però indubbiamente faticose e ingorgate. Si possono trovare momenti più felici di rude caricatura (specie nei *Troppi*, dove l'odio antifrancese e antidemagogico si media in forme più indirette nella trasposizione della repubblica rivoluzionaria in quella ateniese della decadenza), ma in complesso le commedie corrispondono più ad una volontà programmatica («Giovine, pansi; or, vecchio omai, vo' ridere»), ad una vena comico-satirica laterale e parziale che non ad una profonda ispirazione. E questa manca anche in quella commedia di costume (la satira

<sup>24</sup> Ed è qui che l'Alfieri poteva affermare di non aver tradito il suo ideale di libertà rivolgendosi contro la Rivoluzione francese, che a lui sembrava invece traditrice della libertà con il Terrore, la ghigliottina e l'annullamento di ogni garanzia individuale.

<sup>25</sup> Così nel *Misogallo* sono riportati i documenti delle perdite subite dall'Alfieri nella sua fuga da Parigi, ed è chiaro che a questo punto gli elementi validi di una polemica antirivoluzionaria in nome della «divina libertà», a cui non si possono dare, secondo le note parole foscoliane, «ostie di sangue», si confondono con le reazioni dell'aristocratico. E comunque si possa giustificare positivamente l'atteggiamento dell'ultimo Alfieri, non può non colpire sfavorevolmente nell'ultima Epoca della *Vita* (aggiunta nel 1800) la svalutazione della grande Rivoluzione e l'apprezzamento delle truppe reazionarie e sanfedistiche.

del cicisbeismo italiano), *Il Divorzio*, che ha pure una maggiore felicità e snellezza di costruzione, un maggiore realismo (l'ambiente è borghese, la società è contemporanea, la scena è a Genova), una maggiore vivacità efficace di battute comiche e satiriche portate sino alla violenza del sarcasmo (con qualche eco goldoniana inasprita e appesantita anche dal linguaggio troppo letterario e cinquecentesco-fiorentino e pure prova di una ricerca linguistica inesausta), e si conclude se non altro con genuini accenti aspri, caratteristici della scontentezza, dell'ira, dell'irrisione alfieriana delle debolezze umane, divenute in questa direzione senile più acri e risentite:

Spettatori, fischiata a tutto andare  
l'autor, gli Attori, e l'Italia, e voi stessi;  
questo è l'applauso debito ai vostri usi.<sup>26</sup>

Posizione pessimistica che si ripresenta in forme bizzarre, paradossali (qualche volta efficaci a creare un'atmosfera lunatica e surreale) e pur con spunti di maggior interesse e di maggiore impegno nella sesta commedia, *La Finestrina*, che, nella sua impresa lucianesca<sup>27</sup>, prospetta il problema della insincerità e della fondamentale debolezza degli uomini. Quando Mercurio, sdegnato della eccessiva generosità dei giudici infernali, ricorre allo stratagemma di aprire una finestrina nel petto di ogni morto per vedere direttamente il suo cuore, questo si rivela sempre orrendamente brulicante di vizi e turpitudini infami da cui non vanno esenti gli uomini più famosi e venerati, sicché lo stesso dio dovrà rinunciare a questo procedimento rovinoso e accettare il consiglio di Omero che pronuncia parole di amara, saggia indulgenza.

Così, sullo sfondo della sua volontaria solitudine dell'ultimo soggiorno fiorentino, della sua netta, e spesso chiusa, opposizione alla Rivoluzione francese, del suo segregarsi fra i classici<sup>28</sup>, impeti, umori, spietata satira e

<sup>26</sup> At. V, sc. 8, vv. 306-308 della verseggiatura; in V. Alfieri, *Commedie*, vol. III, Testo definitivo, idee, stesure, prime verseggiature, ed. critica a cura di F. Forti, Asti, Casa d'Alfieri, 1958, p. 297.

<sup>27</sup> Le opere di quest'ultimo periodo risentono molto delle letture di classici greci a cui l'Alfieri si era dato con grande passione negli ultimi anni della sua vita, in una nuova ansia di cultura aristocratica, nel desiderio di colmare i vuoti della sua formazione difettosa e di chiudersi sempre più in un mondo alto e perfetto.

<sup>28</sup> È soprattutto in questi ultimi anni che l'Alfieri, mentre si dà allo studio del greco, si applica alle traduzioni dei classici, da Aristofane, Eschilo, Sofocle, Terenzio, Virgilio, Sallustio. Traduzioni che, sempre tese dal predominio dell'esigenza del «sentire» (dice l'Alfieri nella prefazione dei volgarizzamenti: «Si vedrà forse da chi li esaminerà bene, che se io non sempre ho perfettamente intesi i testi, almeno per lo più li ho certamente al vivo sentiti; il che talvolta equivale, se pur non sorpassa, l'intendere»; in V. Alfieri, *Traduzioni*, vol. IV, *Teatro greco*, ed. critica a cura di C. Sensi, Asti, Casa d'Alfieri, 1985, p. 4), si legavano anche a quella ricerca di una cultura letteraria più solida e di una lingua toscana «corretta e pura» che è un aspetto importante dell'ultimo periodo alfieriano e si giustifica insieme nel crescere delle esigenze del «letterato» e di quelle nazionali patriottiche e antiilluministiche e antifrancesi.

amara indulgenza si mescolano in un animo che non ha piú la forza piena, centrale dei grandi anni delle tragedie e che pure continua a vivere, a tormentarsi fra sogni eroici e delusioni acri, nella sproporzione fra ideale e reale, in reazioni di varia potenza, desideroso di una saggezza serena che traspare qua e là nelle lettere degli ultimi anni<sup>29</sup> in toni vari di stanchezza e di superiore calma, rotti da nuovi impeti, da scatti di una personalità grande e impaziente, divisi fra i due poli di «ira e malinconia», percorsi da una insaziata volontà di poesia.

E questa ritorna ancora in una zona piú segreta ed intima, sotto lo sfogo iroso delle satire e del *Misogallo*, nell'ultima attività della seconda parte delle *Rime*, in cui rara ma profonda si esprime un'ispirazione piú meditativa ed assorta.

Non c'è piú l'impeto drammatico delle rime della «lontananza», non piú il paesaggio aspro e selvaggio di quelle, e qua e là si avverte una diminuzione di forza, una voce piú stanca, un ritmo piú lento, una minor vibrazione del verso. Ma nel nucleo piú intenso delle nuove rime (il gruppo dei sonetti dal '94 in poi) questa diversità è anche poeticamente positiva in una disposizione malinconica ed intima, in un'aura piú distaccata, in una scena piú assoluta e semplice (la scena dell'anima solitaria, meditabonda e confortata dai sobri accenni ad un paesaggio consolatore e poetico: il paesaggio fiorentino delle Cascine, del «vago Boboli», delle colline di oltr'Arno, dell'«etrusco cielo, / dove ogni oggetto al poetar mi tragge!»<sup>30</sup>), in una contemplazione dei valori essenziali della vita nella vicinanza (piú che invocazione) della morte, che toglie l'asprezza dalle passioni e accresce l'ansia dell'eternità e della gloria<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Si rileggia almeno la lettera già citata del 21 aprile 1800 all'abate di Caluso [qui a p. 43].

<sup>30</sup> Son. 284, vv. 13-14; *Rime* cit., p. 231. Nonché da nuovi accenti amorosi consolatori, anche se a volte tesi dal tormento di sopravvivere alla donna amata o del "premorire" a lei. Si veda il sonetto 290, in cui il dubbio tormentoso si placa nella certezza di una morte assieme alla donna amata, e il 307, che culmina nel verso gridato: «Non posso sopravvivere all'Amata» (ivi, p. 247).

<sup>31</sup> Il desiderio dell'eternità apre spiragli su dubitose prospettive metafisiche legate al sentimento inquieto di un sensista insoddisfatto della limitatezza dei sensi (del resto lo stesso problema dell'«anima» si risolve piú in un dubbio per quella «lusinga, in un sublime e insana» che non in un'affermazione spiritualistica: si veda il sonetto 274, ivi, pp. 224-225), ma sostanzialmente, in maniera piú congeniale, l'aspirazione all'eternità si risolve in quella alla gloria, quella «eterea» «vita verace» che il poeta attende dalla propria opera. Si rileggia il sonetto 281, intensa esaltazione e definizione del potere della poesia:

Bella, oltre l'arti tutte, arte è ben questa,  
Per cui sfogando l'uom suoi propri affetti,  
gli altri con dolce fremito ridesta,  
mercè gli ardenti armoniosi detti.

Sovr'auree penne in agil volo è presta  
sempre a recar fruttiferi diletti

Crescono il gusto della solitudine (sonetto 295<sup>32</sup>), il senso della sazietà delle esperienze esterne (sonetto 268<sup>33</sup>), l'assaporamento di una malinconia divenuta «dolcissima» (sonetto 306):

Malinconia dolcissima, che ognora  
fida vieni e invisibile al mio fianco,  
tu sei pur quella che vieppiú ristora  
(benché il sembri offuscar) l'ingegno stanco.

Chi di tua scorta amabil si avvalora,  
sol può dal Mondo scior l'animo franco:  
né il bel Pensar, che l'uom pur tanto onora,  
né gli affetti, né il Dir, mai gli vien manco.

Ma tu, solinga infra le selve e i colli,  
dove serpeggia chiare acque sonanti,  
tuoi figli ivi di nettare satolli.

Ben tutto io deggio ai tuoi divini incanti,  
che spesso gli occhi a me primier fan molli,  
perch'io poi mieta a forza gli altri pianti.<sup>34</sup>

E questi temi trovano un'adeguata espressione piú lenta e meditativa, una linea espressiva piú facilmente continua. Cosí come la tensione ai valori supremi si compone in movimenti non privi di energia, ma piú assorti e contemplativi.

E in questa suprema contemplazione dei suoi ideali e dei suoi valori l'Alferi raggiunge un'ultima alta espressione poetica nel suo autoritratto piú

di contrada in contrada; e mai non resta;  
che ha i secoli anco a soggiacerle astretti.

O del forte sentir piú forte figlia,  
che a' tuoi fervidi fabri sol dai pace  
quel dí, ch'invida Morte atra li artiglia;

Poesia, la cui fiamma il cor mi sface,  
se al tuo divin furore il mio somiglia,  
deh dammi eterea tu vita verace! (Ivi, p. 229).

E cosí si veda anche il sonetto 302, in cui il poeta si configura come «saggio».

<sup>32</sup> Solitudine riempita dalla contemplazione-meditazione su elementi della natura, dell'arte, della poesia, della storia della condizione umana, e soprattutto dei «piú segreti avviluppati chiostri» del proprio cuore (v. 11; ivi, p. 238).

<sup>33</sup> «Cose omai viste, e a sazietà riviste, / sempre vedrai, s'anco mill'anni vivi: / e studia, e ascolta, e pensa, e inventa, e scrivi, / mai non fia ch'oltre l'uom passo ti acquiste» (vv. 1-4; ivi, p. 220).

<sup>34</sup> Ivi, pp. 246-247.

nudo ed assoluto: possente ed epigrafico riepilogo della sua vita, nella coscienza del significato profondo del suo perenne messaggio, nella personificazione di quella passione di libertà che anima tutta la sua opera e che collega intimamente il valore del suo atteggiamento politico<sup>35</sup>, il senso profondo e storico del suo motivo tragico, il centro stesso della sua grande poesia:

Uom, di sensi, e di cor, libero nato,  
fa di sé tosto indubitabil mostra.  
Or co' vizi e i Tiranni ardito ei giostra,  
ignudo il volto, e tutto il resto armato:

or, pregno in suo tacer d'alto dettato,  
sdegnosamente impavido s'inchiostra;  
l'altrui viltà la di lui guancia innosta;  
né visto è mai dei Dominanti a lato.

Cede ei talor, ma ai tempi rei non serve;  
abborrito e temuto da chi regna,  
non men che dalle schiave alme proterve.

Conscio a sé di se stesso, uom tal non degna  
l'ira esalar che pura in cor gli ferve;  
ma il sol suo aspetto a non servire inseagna.<sup>36</sup>

Era questa l'epigrafe alta che l'Alfieri dettava idealmente per la sua tomba<sup>37</sup>, e se essa è inseparabile, in quest'ultimo periodo, dalle ultime acri parole d'irrisione delle debolezze umane del *Divorzio* e della *Finestrina* (fede eroica e pessimismo, sentimento della miseria e della nobiltà della natura umana che avevano trovato la loro espressione più complessa e tragica nelle grandi tragedie della maturità), è pur su questo tono altissimo che par più giusto concludere l'immagine del grande poeta: l'immagine cui guardarono ammiranti e fraterni Foscolo e Leopardi.

<sup>35</sup> Da questa alta posizione si può anche meglio comprendere l'aspetto più serio e profondo dell'opposizione dell'Alfieri alla Rivoluzione francese (e si veda anche il sonetto 308), che era opposizione ad ogni forma di potere limitativo per la libertà assoluta dell'individuo e del letterato alfieriano. Posizione antistorica ed astratta? Ma quale perenne "antidoto" (anche in contesti storici diversissimi e quindi con diversissime connotazioni di questo stesso "antidoto") per il letterato servitore di tutti i regimi, cortigiano di tutte le corti!

<sup>36</sup> Son. 288 (29 ottobre 1795); ivi, p. 234.

<sup>37</sup> Alla morte e ai preparativi del poeta perché essa non gli sopraggiungesse inattesa e improvvisa si riferisce più direttamente il sonetto 308, del '98, che inizia appunto con il fermo prepararsi dell'Alfieri alla morte («Già il feretro, e la Lapidà, e la Vita / che scritta resti, preparando io stommi; / né inaspettata sopraggiunger puommi / omai Colei, ch'ogni indugiare irrita») e che si conclude con la speranza di offrire ad altri «di liber'uomo Esempio» (ivi, p. 248).

E se è giusto indicare in quest'ultimo Alfieri un ingorgo di motivi e tensioni che si collocano in opposizione con il moto progressivo dell'espansione rivoluzionaria, se è giusto rilevare il suo crescente disaccordo dalla linea illuministica fino a forme involutive e, se si vuole, reazionarie, sarebbe profondamente errato non cogliere in tutto ciò e un riflesso profondo della crisi dell'illuminismo e l'enunciazione di potenti motivi preromantici e romantici per i quali pure la storia passò e che danno alla presenza alfieriana un fortissimo valore storico, mal configurabile solo nel *cliché* di una generale involuzione reazionaria<sup>38</sup>. Non si capisce l'Ottocento italiano, e specie la grande zona Foscolo-Leopardi, senza aver compreso la grandezza fermentante della personalità e della poesia dell'Alfieri.

<sup>38</sup> Rinvio per una discussione in proposito (specie con il saggio di N. Sapegno, *Alfieri politico* (1949), ora in *Ritratto di Manzoni e altri saggi*, Bari, Laterza, 1966 (1<sup>a</sup> ed. 1961), pp. 21-39) alle pp. 41-43 del mio volume *Poetica, critica e storia letteraria e altri scritti di metodologia*, Firenze, Le Lettere, 1993 (il saggio che dà il titolo al volume uscì originariamente nella «Rassegna della letteratura italiana», nel 1960, e poi in volume, Bari, Laterza, 1963 e successive edizioni).

## Per Alfieri (1980)

Binni: «È il testo di una lettera-discorso inviata ad alcuni amici torinesi (Luigi Firpo, presidente del Centro Nazionale di Studi Alfieriani, Piero Ferrero, presidente del Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, e vari studiosi dell'Alfieri)», pubblicata su «La Rassegna della letteratura italiana», a. 85°, s. VII, n. 1-2, gennaio-agosto 1981, pp. 56-61; poi in *Studi alfieriani* (1995).



## PER ALFIERI

Roma, 7 novembre '80

Cari amici, nell'impossibilità di partecipare (come speravo) al vostro convegno alfieriano e di assistere alla rappresentazione del *Saul* da parte di Renzo Giovampietro (già legato profondamente ad Alfieri da un'ottima rappresentazione dell'*Agamennone* e cresciuto nella sua passione alfieriana – e leopardiana – grazie anche agli stimoli più vivi della critica fra cui quelli dei miei studi alfieriani e leopardiani), desidero almeno di essere presente fra voi con questo breve scritto che, se sviluppato e compiuto, avrei letto a Torino con il titolo *La visione tragica e il teatro di Vittorio Alfieri*. Questo che vi invio non è che un abbozzo e un lacerto di quanto intendeva scrivere come ripresa e approfondimento del mio lungo esercizio storico-critico sull'Alfieri (l'autore a me più congeniale, dopo il grandissimo Leopardi) segnato da vari libri: a cominciare da quella *Vita interiore dell'Alfieri*, del '42, ma scritta nel '40, durante la guerra, cui partecipai forzatamente, e la mia militanza antifascista e antinazista prima clandestina poi aperta, di cui lo stesso libro era sin troppo scopertamente un riflesso, se rilevava tutte le punte alfieriane più brucianti e sollecitanti in quel tempo doloroso e fervido di speranze («non si potendo dir patria là dove non ci è libertà») e se terminava con i versi (auto ritratto e messaggio perenne di Alfieri): «Uom, di sensi, e di cor, libero nato, / fa di sé tosto indubital mostra. / [...] Né visto è mai dei Dominanti a lato».

Con cordiali saluti ed auguri.

Walter Binni

Non stupisce che in un'epoca insieme tetra e “carnevalesca” (nel senso più sciocco della nota formula di Bachtin) del basso impero del tardo capitalismo e della tormentata crescita di una diversa società, fra tante feste e celebrazioni delle corti e degli intellettuali di corte, creatori del consenso al potere e alle classi egemoni, nel tripudio delle mode e dei metodi effimeri, la ricomparsa improvvisa del grande Alfieri sulle scene (essa stessa segno non univoco di una sua vera e compresa “presenza”) sia stata annunciata dai giornali come «inaspettata», «straordinaria» e persino «curiosa», tra curiosità divertita, subalternità ad una possibile nuova manifestazione di moda, scetticismo dell'anticonformismo e del dissenso, dell'irriducibile avversario di ogni corte, a lungo dimenticato dalla rappresentazione teatrale (dopo ben meritorie, ma ormai lontane prestazioni sceniche – Costa, Giovampietro, Visconti, Gassman – e spesso, viceversa, umilianti riduzioni del suo

linguaggio pregnante in versioni prosastiche e prosaiche) e (malgrado la tenace fedeltà della critica, non sostenuta però dal necessario alimento della rappresentazione teatrale) considerato irrimediabilmente perduto e lontano nell'*opinio communis* anche a causa dell'educazione scolastica, rimasta a miti retorici e nazionalistici, o a quella idealistica "lettura lirica" delle sue tragedie, del tutto fuorviante rispetto alla vera grandezza del massimo dramma-turgo della nostra tradizione.

Mentre contro Alfieri convergono lo snobismo provinciale che lo trova ben poco "europeo", la grande fortuna teatrale di Goldoni (prima a livello realistico-populistico, poi nelle misure del gioco mimico e delle "inquietudini" contemporanee) assurdamente opposto manicheisticamente ad Alfieri, lo stanco riflesso di certo rifiuto della contestazione giovanile che trovava pregiudizialmente Alfieri reazionario e chiuso nella necropoli del passato, anche in relazione a una cattiva presentazione scolastica e a certe decurtazioni brutali di una critica sociologica, priva del senso del valore poetico o persino riducente Alfieri a «un caso di ossianismo piemontese».

Sicché questi non appaiono tempi propizi (speriamo che non sia così) ad una ripresa di quella fortuna alfieriana che a lungo fu invece persino popolare e "diffusa", ai tempi delle grandi rappresentazioni di Gustavo Modena, di Tommaso Salvini, di Adelaide Ristori. E proprio (non per captare e risvegliare l'attenzione dei nostri snob provinciali, ma per indicare approcci autentici ad Alfieri di grandi pubblici o di grandi intellettuali dell'Ottocento "europeo") a proposito della celebre rappresentazione, a Parigi nel 1855, della *Mirra* da parte della Ristori, vorrei ricordare (in appoggio all'enorme successo e alla comprensione – proprio mercè la rappresentazione teatrale – degli stessi cori dell'Atto IV, tanto discussi dalla critica, come un eccezionale momento di tensione, come una formidabile cupola sonora salmodiante sotto cui vibra il personaggio di Mirra) un poco noto *tercet* del grande e «sombre» Vigny dedicato alla Ristori e alla *Mirra*:

Myrrha nous a tous pris dans sa large ceinture  
sanglante et dénouée. – Elle apparut ici  
comme la Passion brûlant dans la Sculpture.<sup>1</sup>

Mentre, nella selva di giudizi ammirativi e persuasi dell'*europeo* Stendhal vorrei almeno ricordare la sua non casuale associazione dei nomi di Alfieri e Shakespeare<sup>2</sup>, la sua citazione del *divino* Alfieri «comme contrepoinson au méphitisme de bassesse qui m'entoure»<sup>3</sup> usato «contre l'alliance de tous les

<sup>1</sup> A. De Vigny, *Oeuvres complètes*, texte présenté et commenté par F. Baldensperger, 2 voll., Paris, Gallimard, 1948, I, p. 257.

<sup>2</sup> Cfr. Stendhal, *Journal*, in *Oeuvres intimes*, texte établi et annoté par H. Martineau, Paris, Gallimard, 1955.

<sup>3</sup> Ivi, p. 518.

charlatans», con cui si rifaceva la bocca («Je me rinçai la bouche»<sup>4</sup>), la sua indignazione per alcune bestialità di uno sciocco «pédant», fra le quali appunto quella secondo cui Alfieri «n'est pas poète»<sup>5</sup> e – parlando dei propri progetti teatrali e della sceneggiatura – la dichiarazione che in quelli è «élève du grand Alfieri»<sup>6</sup> e, infine, l'appunto in cui, con vera partecipazione personale, ricorda una rappresentazione alfieriana, a Parigi nel 1811, con queste precise parole (circa l'avidità con cui gli spettatori seguivano lo svolgimento di una tragedia alfieriana): «Les spectateurs buvaient Alfieri»<sup>7</sup>.

E come del resto comprendere i grandi scrittori europei, il loro culto dell'energia e delle passioni, la loro passione di libertà (non solo in senso politico), il loro energico pessimismo e la loro intuizione tragica della vita umana, senza l'alimento alfieriano?

Si pensi a Foscolo (come sarebbe nato l'*Ortis*, pur nella sua bruciante novità, e persino il finale catastrofico dei *Sepolcri*, senza la lezione della catastrofe alfieriana?), si pensi soprattutto a Leopardi (la grande punta avanzata della nostra letteratura e della letteratura europea moderna) che, mentre ritestimonia in un appunto dello *Zibaldone* il coinvolgimento degli spettatori ad una recita bolognese dell'*Agamennone*<sup>8</sup> (e dunque la necessaria rappresentazione teatrale di Alfieri), è gremito di succhi alfieriani (a cui si lega in gran parte la decisiva conversione del '17) in tutta la sua opera, tanto che solo con la lezione alfieriana egli poté tentare l'ardua struttura lirico-drammatica del *Bruto minore* e dell'*Ultimo canto di Saffo* in cui agiscono, per Bruto *Saul*, e per Saffo ancora *Saul* (l'alba tragica dell'inizio del canto) e *Mirra* (vittima eroica della crudeltà dei poteri superiori, del padre-non padre Giove), mentre il fondo stesso della sua visione esistenziale, atea, pessimistico-energica, nutrita di ben altro scavo materialistico e di ben altra forza intellettuale, sarebbe però impensabile senza calcolare anche l'aggressione antica e antiprovvvidenzialista dell'Alfieri, il pessimismo profondo di tante sue opere (come il dialogo *La Virtù sconosciuta*) e soprattutto delle sue tragedie.

Ecco: nominare Leopardi per Alfieri significa indicare in Alfieri la consistenza di una possente radice pessimistico-tragica, nuova e realizzata in grande poesia, e insieme ricca di potenzialità future, proprio in grazia della sua profonda visione tragica della vita e della condizione esistenziale umana che storicamente emerge da un potente ingorgo fra l'illuminismo nella sua forza liberatrice che investí proprio nelle sue spinte più audaci ed “europee” Alfieri (si pensi alla *Tirannide*, si pensi allo stesso schema antitirannico delle tragedie) e la sua incipiente crisi nei suoi elementi più vulgati di razionali-

<sup>4</sup> Ivi, p. 563.

<sup>5</sup> Ivi, p. 1259.

<sup>6</sup> Ivi, p. 537.

<sup>7</sup> Ivi, p. 1175. Corsivo mio.

<sup>8</sup> Cfr. *Tutte le opere* cit., II, p. 863.

smo fiducioso, di progressismo rettilineo, di ottimismo e providenzialismo deistico e teistico, di assolutismo illuminato e riformistico, di inaridimento delle forze piú complesse dell'uomo («il nostro secolo, niente poetico, e tanto ragionatore», come l'Alfieri chiamerà, all'altezza del *Saul*, questi aspetti dell'illuminismo<sup>9</sup>), a favore delle quali l'Alfieri conduce la sua battaglia “preromantica”.

Cosí, mentre l'Alfieri assimilava il sensismo illuministico fino alle soglie del materialismo, egli viveva il dramma dell'uomo, nella sua ansia di libertà e costretto nell'ambito della sua condizione sensoriale limitata («Veder, toccare, udir, gustar, sentire; / tanto, e non piú, ne diè Natura avara»<sup>10</sup>), e opponeva alla *raison* piú decurtante («i gelati Filosofisti, che da null'altro son mossi, fuorché dal due e due son quattro»<sup>11</sup>) il «forte sentire», l'«impulso naturale», l'esigenza di una complessità umana piú larga e tormentata e, in letteratura, la forza di una poesia antiidillica e anticatartica, profondamente tragica e catastrofica, opposta al prevalere settecentesco del cantabile melodrammatico e del “lieto fine”. Da quell'ingorgo storico, politico, culturale, letterario, e dalla profonda intuizione della limitata situazione umana, dallo scavo in quello che Parini chiamava, proprio per Alfieri, il «cupo, dove gli affetti han regno»<sup>12</sup>, in anelli e livelli strettamente collegati (fino a quello radicale di una personale esperienza esistenziale di irrequieto sradicamento – «Misera vita strascino ed errante; / dov'io non son, quello il miglior terreno / parmi; e quel ch'io non spiro, aere sereno / sol chiamo; e il bene ognor mi caccio innante»<sup>13</sup> – gravata di traumi e di incubi – «Or, tra ferri e veleni, e avelli ed ombre, / la negra fantasia piena di sangue / le vie tutte di morte hammi disgombre»<sup>14</sup> – lucidamente vista come sventura – «A' 17 Gennajo nacqui per mia disgrazia»<sup>15</sup>) trae origine la tragica visione alfieriana della vita umana, costretta in limiti sensoriali, esistenziali e politici, tormentata da istinti distruttori, dominata dal limite supremo di poteri superiori, ostili e neroniani (ciò che Leopardi chiamerà poi lucidamente «il brutto / poter che, ascoso, a comun danno impera»<sup>16</sup>, per giungere, alla fine, a un assoluto ateismo) che il grande tragico meglio intuirà nella zona suprema della sua tragedia (fra *Saul* e *Mirra*) come (proprio per la *Mirra*, punta estrema di tale visione cosmica tragica) ben avvertirà un acutissimo avversario dell'Alfieri, il gesuita Arteaga, scrivendo: «La rappresentazione [...] d'un amore contro natura [...] la virtú quasi ridotta a soccombere sotto il peso d'un tanto delitto; la Divinità che non sol permette, ma sforza un cuore innocente a

<sup>9</sup> *Parere sulle tragedie e altre prose critiche* cit., p. 121.

<sup>10</sup> Sonetto 17, vv. 9-10; *Rime* cit., p. 15.

<sup>11</sup> *Epistolario* cit., p. 198.

<sup>12</sup> Son. LII, *A Vittorio Alfieri*, v. 5; in Parini, *Poesie* cit., p. 267.

<sup>13</sup> Son. 108, vv. 5-8; *Rime* cit., p. 95.

<sup>14</sup> Son. 172, vv. 9-11; ivi, p. 145.

<sup>15</sup> *Prospetto cronologico della «Vita»*; in *Vita* cit., II, p. 275.

<sup>16</sup> *A se stesso*, vv. 14-5; in *Tutte le opere* cit., I, p. 34.

concepire una fiamma sì rea [...] sono tutte immagini dalle quali, atteso l'attuale nostro sistema di morale e di religione, non veggo assolutamente quai vantaggi abbiano a ritrarsi per l'innocenza, e molto meno per la pietà. Veggo bensí, e il veggo pur troppo, che in uno spirito riflessivo e coerente le conseguenze immediate che tali dipinture fanno nascere non sono, né possono essere altre che il dispetto contro la Provvidenza, l'aborrimento dell'umana condizione, e la sconsolante indolenza che vien prodotta dal fatalismo»<sup>17</sup>. Coerente diagnosi del fondo tragico alfieriano, tranne la conclusione errata circa l'«indolenza fatalistica».

Ché se la catastrofe e lo scacco pratico sono la metà stessa della visione tragica e teatrale alfieriana, proprio in quella catastrofe (che nel *Saul* coinvolge il tiranno-vittima insieme uniti nel grande e ben suo personaggio e proiezione suprema dell'animo alfieriano, come sono, a loro modo, i personaggi delle tragedie alfieriane), in quella specie di ideale Termopili (la battaglia da lui più vagheggiata), l'Alfieri celebra la sua tragica vittoria, sviluppandovi il senso più profondo del suo eroico agonismo, della sua lotta disperata, siglata non dalla abbieta rassegnazione, ma dalla protesta ribelle («Sei paga, / d'inesorabil Dio terribil ira?»<sup>18</sup>) contro i tiranni mondani e celesti e dalla dignità, verificata («Uom se' tu grande o vil? Muori, e il saprai»<sup>19</sup>) nel supremo paragone della morte: essa stessa non accettata passivamente ma agonisticamente vissuta in un estremo ergersi delle più intime forze dell'uomo, che insieme contraddicono ogni visione rassicurante e sdrammatizzante della morte con prospettive ultraterrene, che son del tutto fuori della concezione alfieriana («da buon cattolico, cioè da vile»<sup>20</sup>, come dice precorrendo la leopardiana impennata di *Amore e Morte* circa il non benedir «la man che flagellando si colora / nel mio sangue innocente», «com'usa / per antica viltà l'umana gente»; vv. 112-113 e 115-116).

Così il grande poeta del «purtroppo» (la parola sintomatica della sua suprema scontentezza e constatazione del divario fra l'aspirazione alla «libertà» nel suo senso più compendioso e la realtà mondana ed umana) non poteva (malgrado la molteplicità delle sue direzioni scrittorie, tutte però, a ben vedere, collegate alla radice tragica e collaboranti con la centrale poetica tragica) non esprimersi nella tragedia e nel teatro tragico: tutt'altro che una scelta di un genere passivamente accettato dal gusto del secolo che di fatto lo contraddiceva (si pensi alle mediocri tragedie di Voltaire, alla congenialità del «lieto fine» e dell'idillio), tutt'altro che l'errore classicistico di un lirico che, per forza volontaristica, si fa drammaturgo.

Tutto in Alfieri concorre alla soluzione tragico-teatrale e la prepara e ac-

<sup>17</sup> Lettera alla Signora Isabella Teotochi-Albrizzi cit., (la cit. dalle pp. 12-13 della *Lettera*).

<sup>18</sup> *Saul* cit., p. 128 (At. V, sc. 5, vv. 218-219). Corsivi miei.

<sup>19</sup> Son. 168, v. 14; *Rime* cit., pp. 141-142.

<sup>20</sup> *Giornali*, Sabato, li 26 Aprile 1777; in V. Alfieri, *Vita* cit., II, p. 245 (cfr. anche V. Alfieri, *Giornali e lettere scelte*, a cura di W. Binni, Torino, Einaudi, 1949).

compagna nella sua necessaria poetica di recitazione e di rappresentazione, in cui egli predispone il linguaggio stesso alla dizione e non alla lettura. Sí che anche il critico letterario deve leggere le tragedie alfieriane idealmente rappresentandole, avvertendone la realizzazione gestuale e recitata, la scansione del tempo e la misura dello spazio, lo stesso sfondo scenografico che (si noti bene) Alfieri preferiva estremamente nudo e neutro senza «mezzucci» – come li chiamava – di decorazione fuorviante alla scena interna all’azione e al linguaggio (insomma l’amato saloncino disadorno di Siena o i salotti romani o la sua casa a Firenze). E cosí il regista teatrale deve, a mio avviso, ridurre al minimo impropri soccorsi sontuosi e concentrare gli stessi mezzi scenici sull’atmosfera essenziale affocata e soffocante delle passioni e del loro sviluppo in parole dette (e non lette) con il massimo della espressività-impressività semantica (la cui compressione classicistica ha lo scopo di far esplodere tanto piú la loro attiva forza dirompente), rifuggendo dalla aborrita melodia, dal cantabile («dire adagio – cioè con intelligenza – cose che meritino di essere ascoltate», avverte Alfieri regista di se stesso) e dal secco discorsivo voltairiano coerente alla diluita azione, con cui Alfieri aveva fatto un braccio di ferro con la *Merope*, all’epoca del *Saul*, sotto la piú facile scommessa con la *Merope* del Maffei.

Proprio da una rappresentazione teatrale, criticamente provveduta, può tanto meglio svilupparsi il messaggio (non la tesi astratta in personaggi-prestanome, «congestione di un sangue non ingenito e proprio», come erroneamente diceva il De Sanctis per i personaggi di Alfieri<sup>21</sup>), l’inquietudine orientata, di cui mai un grande scrittore realmente manca, e che dalle tragedie alfieriane perviene all’ascoltatore non disattento e vivo fra testo e realtà attuale. Un messaggio perenne di visione tragica della realtà e condizione umana, di doverosa *dignità* e *libertà*, ma insieme di impegno per tali non falsi valori (disconosciuti da quello che l’Alfieri chiamava «quest’empio, traditor, mendace / mondo, che i vizj apertamente onora»<sup>22</sup>), usufruibile, anzi necessario anche per chi, come me (lontano dalla situazione storica e politica di Alfieri, dalle sue tarde istanze antipopolari – ma, si ricordi, «infami al par dei vincitori i vinti»<sup>23</sup> egli dirà dopo la pace di Campoformio, non aggregandosi mai, neppure di fronte alla rinnegata Rivoluzione francese, alla “corte” dei reazionari), partecipa tuttora, malgrado ogni delusione e pur senza ottimismo e trionfalismo, alla sfida suprema di una società di “liberi e di eguali”, ma ben sapendo (e qui cade l’accento alfieriano) che se (come già dice una frase leopardiana dello *Zibaldone*) «la perfetta uguaglianza è la base necessaria della libertà»<sup>24</sup>, nessuna uguaglianza è valida se non è formata da

<sup>21</sup> Cfr. F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di N. Gallo, con introduzione di N. Sapegno, 2 voll., Torino, Einaudi, 1958, II, p. 922.

<sup>22</sup> Son. 61, vv. 3-4; *Rime* cit., p. 56.

<sup>23</sup> Il *Misogallo*, son. XLII, v. 14; in V. Alfieri, *Scritti politici e morali* cit., III, p. 408.

<sup>24</sup> *Tutte le opere* cit., II, p. 187.

individui profondamente liberi, responsabili, consapevoli, mai disposti ad un consenso coartato od indotto, sempre invece doverosamente disposti a porre nuovi problemi e a sollecitare la creatività degli altri individui concreti, ben sapendo – per finire con versi del *Saul* – che il potere (il trono o qualsiasi forma di potere mondano o anche quello soprannaturale, promotore di riproduzioni tiranniche terrene) è corruttore della libertà:

O ria di regno insaziabil sete,  
che non fai tu? Per aver regno, uccide  
il fratello il fratel; la madre i figli;  
la consorte il marito; il figlio il padre...  
Seggio è di sangue, e d'empietade, il trono.  
(At. IV, sc. 3, vv. 95-99).

Messaggio, per altro, interamente realizzato in poesia; se per poesia non si intende un canto “disacerbante”, rasserenante, rassicurante (con cui si tenta di esorcizzarne la forza moltiplicatrice ed attiva e di piegarla a lenimento delle proprie profonde ferite storiche ed esistenziali), ma quella che Alfieri chiama «figlia» e «madre» di libertà e «del forte sentir piú forte figlia»<sup>25</sup>, e cioè (per unire ancora una volta Alfieri e Leopardi) capace di quell’effetto poetico che – come dice appunto Leopardi – «non [deve] lasciar l’animo nostro in riposo e in calma», ma provocare «una tempesta, un impeto, un quasi gorgogliamento di passioni»<sup>26</sup>: la vera grande poesia provoca dunque un’inquietudine orientata e sommuove gli strati piú profondi del nostro essere umano: così certamente, e nei suoi modi particolarmente teatrali, fa la grande poesia tragica alfieriana.

<sup>25</sup> Son. 281, v. 9; *Rime* cit., p. 229.

<sup>26</sup> *Tutte le opere* cit., II, p. 786.



## Premessa a «Saggi alfieriani» (1980)

W. Binni, «Premessa» a *Saggi alfieriani*, Roma, Editori Riuniti, 1981. I saggi raccolti nel volume sono gli stessi del volume omonimo pubblicato da La Nuova Italia nel 1969: *Le lettere dell'Alfieri*, *Il finale della «Tirannide» e le tragedie di libertà*, *Il periodo romano dell'Alfieri e la «Merope»*, *Lettura del «Saul»*, *La prima parte delle «Rime» alfieriane*, *Lettura della «Mirra»*. In appendice, il saggio *Vita interiore dell'Alfieri*.



## PREMESSA A «SAGGI ALFIERIANI»

Spero, ripubblicando presso gli Editori Riuniti questo volume del 1969, una maggiore diffusione, specie fra i giovani, di questa mia interpretazione alfieriana che, pur non potendo pretendere ad una integralità della mia immagine dell’Alfieri (essa è più esposta nel più recente profilo alfieriano in *Settecento maggiore*, Milano, Garzanti, 1978, come poi dirò, e tuttavia tuttora penso ad una monografia alfieriana ancor più approfondita e articolata), implica certamente il rilievo di alcune delle punte estreme e delle pieghe più intime e complesse della personalità dell’Alfieri, il grande intellettuale-poeta che io considero non solo obiettivamente uno dei più alti della nostra tradizione moderna, ma soggettivamente uno dei poeti più congeniali (certo, nettamente dopo Leopardi) alla mia stessa prospettiva umana, letteraria, etico-civile e addirittura al mio carattere di cui (dopo averlo esercitato in una ormai lunga vicenda esistenziale e culturale) prendo ancor meglio coscienza (persino riconoscendone certe componenti ereditarie e ambientali) proprio in una vecchiaia tutt’altro che inerte e rinunciataria<sup>1</sup>. Di tale congenialità e potente attrazione, anche per quanto riguarda la mia nozione tensiva di «poetica» e il mio esercizio attivo di essa (di cui possono essere emblematici anche sparsi lacerti delle rime del grande poeta del «purtroppo», dell’interprete poetico della tragica condizione umana, dell’«arciaristocratico» ribelle, – *Stockaristokrat* lo chiamò Goethe – dell’intellettuale anticonformista persino nell’opposizione alla grande rivoluzione borghese: «e muggían l’onde irate in suon feroce», «quel tetro bronzo che sul cuor mi suona», «né visto è mai dei dominanti a lato»), mi accorsi – dopo un primo approccio attraverso un finissimo corso pisano di Attilio Momigliano e una lettura più personale della *Vita* (che non a caso portai con me, durante la guerra, insieme ai *Canti* del Leopardi, alle poe-

<sup>1</sup> Per chi abbia desiderio di conoscere la personalità di chi ha scritto libri come questo o come i saggi su Leopardi, su Michelangelo, su Foscolo, su Carducci, sul Casa, su Montale, sul tutt’altro che placido Ariosto, e persino sul Metastasio, sul Parini, sul Goldoni o sui poeti decadenti, arcadici e preromantici, rinvio almeno alle premesse del mio libro su *Michelangelo scrittore* (Torino, Einaudi, 1975) e di *La protesta di Leopardi* (Firenze, Sansoni, 1973), ai miei scritti *Professione Reporter e Perugia: la tramontana a Porta Sole*, in *Due saggi: Ariosto e Foscolo* (Roma, Bulzoni, 1978), al mio autoritratto in *Ritratti su misura*, Venezia, 1960, al mio scritto sul mio zio materno Augusto Agabiti in «Studi oliveriani» di Pesaro, 1980, al mio discorso per la morte dello studente Paolo Rossi all’Università di Roma, riportato in *Paese Sera*, 1° maggio 1966, in *Mondo operaio*, 1966, e in *Dovere di resistenza*, Milano, Edizioni 10/16, 1977 (per non dire di altri scritti che mi riprometto di raccogliere in un volume).

sie di Hölderlin, a *Rouge et noir* di Stendhal<sup>2</sup>) – soprattutto in un periodo assai importante della mia vita, nel '40-41, quando mi trovai a svolgere (in un forte tumulto di affetti e dolori, anche privati, di idee, di azione) lavoro di critico (soprattutto nella collaborazione a «Letteratura» e «Leonardo» con saggi e recensioni di impegno letterario-civile<sup>3</sup>), lavoro ideologico e pratico nell'antifascismo di sinistra, dal '36 nei gruppi di quel «liberal-socialismo» che, per me, rivoluzionario antistalinista, era volto all'assillante

<sup>2</sup> Attratto non dallo Hölderlin in chiave heideggeriana e, alla fine, ridotto anche a testo nazista, ma da quello dello scacco rivoluzionario individuato poi da Bertaux e Römer; non dallo Stendhal degli snob, ma da quello che, proprio in *Rouge et noir*, esaltava in Julien Sorel il contadino «arrampicatore» per necessità, ma nell'intimo ateo e spasimante per la virtù giacobina; dal Leopardi non idillico, ma protestatario secondo la mia nota interpretazione. E poiché ho nominato Stendhal mi piace ricordare ai nostri snob provinciali il suo acceso culto alfariero, colto, fra le tante, in una frase sintomatica: «Contre l'alliance de tous les charlatans ... je me rinçai la bouche en lisant un peu de la prose d'Alfieri» (*Journal*, 9 décembre 1804, in *Oeuvres intimes*, Paris, Pléiade, 1969, p. 529). Né si dimentichi l'accoppiamento Shakespeare/Alfieri in un altro luogo sintomatico (*Journal*, 4 octobre 1806, in *Oeuvres intimes*, cit., p. 825): «J'ai un grand principe de malheur, des désirs contradictoires. Je hais la *bashfulness*, et cependant pour satisfaire ma passion principale il me faut des ennuyés. Ce qui manque à Shakespeare et Alfieri, c'est de n'avoir pas eu à amuser des ennuyés rendus difficiles». Né si dimentichi l'ira stendhaliana per alcune bestialità di uno sciocco «pédant», come soprattutto quella secondo la quale «Alfieri n'est pas poète» – *Journal*, 21 maggio 1813, in *Oeuvres intimes*, cit., p. 1225 – (l'ho sentito ridire anche recentemente da un «indiscusso» maestro di critica letteraria!). E si ricordino ancora nel *Journal* (*Oeuvres intimes*, p. 484): «J'achète le matin le *Opere varie del divino Alfieri*, comme contrepoison au méphitisme de bassesse qui m'entoure» (19 juillet 1804), e (*Journal*, *Oeuvres intimes*, cit., p. 503, 28 août 1804), e – parlando dei suoi progetti teatrali – «La partie où je sens que je pourrai faire mieux est la *sceneggiatura* où je suis élève du grand Alfieri».

<sup>3</sup> A «Letteratura», ripeto, e alle riviste «Leonardo» e «Nuova Italia» collaboravo dal '35-37. Basti ricordare il saggio del '38 in «Letteratura» su Prezzolini, che attaccava, in chiave antifascista, quell'ambiguo intellettuale reazionario (si veda, in proposito, più che la pagina di Prezzolini nel suo *Diario* – '38 – il libello di G.C. Vigorelli *Un omaggio a Prezzolini*, Roma, 1954, che denunciava il mio «livore antifascista», o, su «Leonardo» nel '38, la violenta stroncatura del primo volume della *Storia della letteratura italiana* di Giovanni Papini. Nel '40 mi trovavo già alle spalle *La poetica del decadentismo* (Firenze, 1936, 1979<sup>9</sup>) con la prima formulazione della nozione di «poetica», che nel libro alfariero trovava applicazione soprattutto nel nesso vita-poesia – poi evidenziato nel saggio *Vita e poesia del Foscolo nel periodo fiorentino 1812-13* (1954, poi in *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1960-1980<sup>4</sup>) su cui vedi C. Varese, *Vita e poesia*, in «Criterio», 1955, e metodologizzato in *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza, 1963, 1979<sup>9</sup> – e nel raccordo con la poetica romantica (a cui facevo risalire lo stesso stringente e dirompente modulo della struttura e del linguaggio tragico alfariero). E ancora un commento al *Furioso* (pubblicato nel '42, ma scritto già nel '39) in cui avviavo un capovolgimento dell'«armonia» crociana in un materialistico «ritmo vitale» più tardi consolidato in *Metodo e poesia di L. Ariosto*, Firenze, D'Anna, 1947, oltreché (fin dal '34 con una tesi universitaria e nel '35 con un breve saggio *Linea e momenti della lirica leopardiana in Celebrazioni marchigiane*, Macerata) il nucleo della mia interpretazione dell'ultimo Leopardi che nel '47 (con la *Nuova poetica leopardiana*, Firenze, Sansoni, 1980<sup>4</sup>) avrebbe collaborato fortemente alla svolta dell'«immagine eroica», protestataria, antidillica, del nostro massimo poeta moderno.

problema della «libertà nel socialismo», più socialmente radicale, e non in quello socialdemocratico del «socialismo nella libertà» (sicché, nel '43, passai al partito socialista, in concorrenza, massimalistica e libertaria, con il partito comunista) e la forzata partecipazione ad un'attività militare e bellica con cui il fascismo portava l'Italia al disastro. E proprio allora, alla fine del '40, nella fortunata occasione di un lungo congedo, mentre facevo la triste esperienza di dover desiderare la sconfitta del nostro paese, rilessi più attentamente altri testi dell'Alfieri, fra cui proprio le pagine della *Tirannide*, in cui si afferma che non «vi è patria» «là dove non vi è libertà» (ciò che da molto tempo m'era ben chiaro, ma che provocava un nuovo fecondo ardente attrito con quel grande intellettuale-poeta) e – accolto un tempestivo invito di Delio Cantimori a scrivere la «vita interiore» di un poeta moderno per una collana in cui Luigi Volpicelli si proponeva di pubblicare scritti di giovani antifascisti<sup>4</sup> – scelsi l'Alfieri e mi gettai a leggere e rileggere tutta l'opera alfieriana e a scrivere (tutto in due o tre mesi) il volumetto *Vita interiore dell'Alfieri*, pubblicato poi nel 1942<sup>5</sup> e ripubblicato qui in appendice con la netta data della sua composizione. Ne risultò un libro affrettato e troppo «eloquente», ma vivo e non insignificante per la sua data, né criticamente privo di spunti che, legati alla fondamentale interpretazione etico-politica, emergevano come rinnovatori (basti pensare all'uso delle lettere e dei documenti autobiografici, alla descrizione delle consonanze romantiche europee, al rilievo della natura tragica del teatro alfieriano in netto contrasto con la sua lettura lirica allora dominante<sup>6</sup>) e

<sup>4</sup> In quella collana uscirono contemporaneamente due volumetti di C. Varese (*Vita interiore di Ugo Foscolo*) e di A. Capitini (*Vita religiosa*).

<sup>5</sup> Nel 1941 ne anticipai – sviluppandole – alcune pagine in un articolo *V. Alfieri e il romanticismo* nella rivista «Maestrale». A proposito delle tragedie, alcuni spunti, nati dal primo ricordato incontro con l'Alfieri nella lettura di Momigliano, eran presenti in una recensione del '38 su «Letteratura» al libro *V. Alfieri* di Mario Fubini, che rivelava la mia giovanile impazienza soprattutto di fronte alle interpretazioni troppo caute e distinzionistiche delle tragedie in quel libro viceversa così importante per l'analisi del pensiero alfieriano.

<sup>6</sup> Si pensi al saggio del Croce (pur così stimolante e serio nella prospettiva europea in cui inserisce l'Alfieri, per lui unico «poeta» del Settecento), alla *Lettura lirica del teatro alfieriano* del Russo, in «Rivista italiana del dramma», 1940, al volume di Raffaello Ramat, *Alfieri tragico-lirico*, Firenze, 1940, così variamente importanti in zona postcrociana. Mentre la progressiva disaffezione teatrale (salvo meritorie eccezioni), favoriva questa tendenza alla lettura «lirica» del teatro alfieriano. Per una ben diversa e profonda comprensione del teatro alfieriano nell'Europa dell'Ottocento, e proprio a Parigi, si ricordino i giudizi entusiastici di tanti giornalisti teatrali e letterari sulle famose recite della *Mirra* da parte della Ristori nel '55 e in particolare il poco noto *tercet* indirizzato da Vigny alla Ristori e per il personaggio che essa interpretava: «Myrra nous a tous pris dans sa large ceinture / sanglante et dénouée. Elle apparut ici / comme la Passion brûlant dans la Sculpture. / Le livre de la Bible eût dit de vous ainsi / La France c'est levée, elle vous a louée / comme la femme forte, heureuse et devouée, / fille du beau pays où résonne le si!» (Vigny, *Oeuvres complètes*, Paris, Pléiade, 1964, I, p. 208). Già Stendhal nel citato *Journal* (*Oeuvres intimes* cit., p. 1141) parlando di una recita dell'*Oreste* a Parigi nel 1811 diceva: «les spectateurs buvaient Alfieri».

insieme riconvergevano in un rilievo, totale e antidistinzione, di una personalità intellettuale-poetica così affascinante e conturbante per me anche ben al di là dell'impatto con l'epoca della guerra, del fascismo e della connivenza con questo della monarchia, della Chiesa cattolica, delle classi proprietarie e parassitarie, dei letterati conformisti e disimpegnati all'insegna di «letteratura come vita» (in realtà «*vita come letteratura*»)<sup>7</sup>.

Per non dire, in particolare, dell'attrazione esercitata dalla feroce carica anticlericale e anticattolica della *Tirannide* nel capitolo *Della religione* (con il profondo modello del Dio ebraico-cattolico per i tiranni terreni) esplicitata dall'Alfieri con parole inequivocabili nelle memorabili sentenze sull'infallibilità del papa («un popolo che crede potervi essere un uomo che rappresenti immediatamente Dio, un uomo che non possa errar mai, egli è certamente un popolo stupido») e sull'inconciliabilità della religione cattolica con la libertà («la cristiana religione, che è quella di quasi tutta l'Europa, non è per se stessa favorevole al vivere libero, ma la cattolica religione riesce inconciliabile quasi col vivere libero»), che trovavano fulminea consonanza con il mio costituzionale anticlericalismo e anticattolicismo<sup>8</sup>.

Sicché quel libro che, fra l'altro, si chiudeva fin troppo scopertamente con i versi del sonetto autoritratto («Uom di sensi e di cor libero nato / fa di sé tosto indubbiamente mostra»), circolò in bozze, con vivo interesse, fra i miei amici e compagni antifascisti, e non solo fra gli intellettuali, ma fra i popolani, anche comunisti, che in quegli anni erano pur sensibilissimi (malgrado la loro fede stalinista e la mia esplicitazione intera delle dure preclusioni alfieriane non solo antiborghesi, ma anche antiplebee) ad ogni parola profonda di libertà e di antitirannia (ciò che era pure avvenuto, nel periodo del sorgere del fascismo, per il libro alfieriano di Gobetti e per quello di Calosso, fra gli operai comunisti torinesi), così diversi da molti intellettuali di sinistra che avrebbero poi individuato il veleno «antiprogressista» dell'Alfieri (secondo un progresso linearmente delineato, attraverso schemi plekanoviani, degli intellettuali sette-ottocenteschi tanto più bravi e positivi

<sup>7</sup> Perciò Luigi Russo, da tempo impegnato nella figura del letterato «antilettorato», ripubblicò nel 1943 il trattato alfieriano *Del principe e delle lettere* contro il «principe» plebeo e contro i «letterati» conformisti e cortigiani di quegli anni.

<sup>8</sup> Fin da ragazzo avevo alimentato il mio anticlericalismo radicale sia con ricordi e stimoli familiari (il nonno materno garibaldino a Mentana, uno zio materno teosofo, ma comunque anticlericale fierissimo, per non dire di più lontane ascendenze congeniali), sia con letture delle cronache e storie della mia città natale che aveva svolto una lunga tradizione laica, fra il suo irrequieto guelfismo indipendentistico rispetto a Roma, la guerra «del sale» del 1540, contro Paolo III, e la sfortunata resistenza del 20 giugno 1859 agli svizzeri del papa (io commemorai più tardi quella vicenda con un discorso pubblicato a cura del comune di Perugia nel 1955). E il mio anticattolicesimo si era nutrito di precocissime letture di testi eretici e materialisti (e ben presto di Leopardi). Poi, sui diciotto anni, avevo incontrato Aldo Capitini, cui tanto deve la mia formazione intellettuale, morale e politica (si vedano i miei scritti su di lui: in *Due saggi: Ariosto e Foscolo* cit. e *Per Aldo Capitini*, sul «Ponte», novembre 1968).

quanto piú organici alla classe borghese in ascesa) accomunandosi, nella svalutazione dell'Alfieri, agli snob che non hanno mai amato Alfieri, che ne hanno sempre deriso «gli astratti furori», che lo hanno trovato noioso e rigido e non «poeta», favorendone il distacco della rappresentazione teatrale e l'avvilimento, a volte, in questa, persino dell'alto linguaggio tragico in trasposizioni prosastiche, non comprendendone la carica dirompente proprio nella voluta compressione classicistica.

Cosí, collocato nella zona in cui fu scritto e diffuso, ho ritenuto, nel '69, di ripubblicare quel vecchio libro (cosí lontano dal mio fare critico piú maturo), e cosí, ben chiaramente datandolo (1940), ritengo tuttora di ripubblicarlo nell'appendice del presente volume. Piú tardi, partendo da quel libro, arricchii la mia giovanile, impulsiva immagine alfieriana con un saggio sulle lettere, inizialmente pubblicato nella «Rassegna d'Italia» diretta da F. Flora, nel 1946, e poi ampliato nell'introduzione ad una edizione di *Giornali e lettere scelte*, affidatami da Pavese e pubblicata da Einaudi nel 1949, e infine riveduto per il suo inserimento nel volume *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* (Firenze, La Nuova Italia, 1951, 1969<sup>9</sup>): un saggio in cui «umanizzavo» – senza falsarlo o intenerirne l'aristocratica, elitaria, eroica scelta di affetti e valori – il volto alfieriano, liberandolo dalle mani di gesso con cui una lunga tradizione ne aveva coperto le sensibilissime pieghe, irrigidendole in una maschera volontaristica e pedantesamente pedagogica («volli, sempre volli, fortissimamente volli») ad uso di un «volere è potere», destinato alla piccola borghesia positivistica-arrivista, cui il vero Alfieri oppone la sua singolare commutazione di estrazione sociale in condizione di aristocratica ipersensibilità etico-poetica: si pensi all'accordo «mansueto-ardente» usato proprio per il destriero Fido (cosí come giovanilmente proprio ad un cavallo, in maniera cosí pessimistico-eroica, egli si rivolgeva: «e s'io credeva / allo stolto parer del vulgo ignaro / che vuole sia di tutti l'uomo il primo / Uomo, ad onta di tanti, io ti chiamava»). Mentre poi, al culmine del mio lungo lavoro sul preromanticismo, fra '42 e '47 (quando il *Preromanticismo italiano* fu pubblicato mentre ero deputato all'Assemblea costituente) l'Alfieri assumeva (ben al di là della saggia sintesi illuministico-neoclassica del Parini, che ristudiavo e che avevo già inizialmente studiato in un commento alle *Odi*, del 1938) la posizione di punta esplosiva (la «rivoluzione» preromantica) a conclusione della difficile tensione preromantica italiana con le sue remore e i suoi contenutistici impeti ribelli e nel pieno della fertile crisi dell'illuminismo. Pagine che aprono un nuovo periodo della mia interpretazione alfieriana: il periodo fra '52 e '54 quando all'università di Genova tenni due corsi alfieriani<sup>9</sup> (seguivano ad un corso dedicato al Goldoni, amato nella sua poesia tutta mondana ed umana, antimetafisica e «progressista» ottimistica nella fase piú accesa e vivida della borghesia illuministica, ma tanto, per me, inferiore all'aria di «alta montagna» del tragico e pessimistico Alfieri) da cui

<sup>9</sup> Pubblicati in dispense dall'editore Bozzi di Genova (1952-53, 1953-54).

emergeva la grandezza della lirica e della tragedia alfieriana e da cui ripresi lo spunto per la maggior parte dei saggi ripresentati in questo volume: il saggio sul *Saul*<sup>10</sup> e sulla *Mirra*<sup>11</sup>, prove supreme della sua visione pessimistico-eroica della tragedia umana e della sua espressione tragico-teatrale, sviluppatisi dopo il braccio di ferro con la *Merope* del Maffei e con quella di Voltaire, essenziale ad assicurarlo della bontà del suo sistema tragico (studiatato nel saggio su *Il periodo romano dell'Alfieri e la «Merope»*<sup>12</sup>) e dopo il più diretto rapporto politica-poesia precisato fra le soluzioni prospettate per l'azione dell'«uomo libero» (nel saggio *Il finale della «Tirannide» e le tragedie «di libertà»*<sup>13</sup>) e soprattutto sorretto, in una più complessa direzione tragica, dalla esperienza fertilissima della prima parte delle *Rime*<sup>14</sup> che, mentre giustifica la piega cavalleresco-altruistica di *Agide* e *Sofonisba*, arricchisce di tensioni delicate ed ardenti l'estrema riprova della tragedia umana, in un mondo dominato da scellerate forze superiori, nel capolavoro inaudito della *Mirra*.

Sicché il centro di questo libro, introdotto dal ritratto alfieriano attraverso le lettere, è costituito soprattutto dall'interpretazione della zona culminante dell'attività alfieriana, dell'espressione massima di quel grande intellettuale-poeta realizzata fra *Saul*, *Rime* e *Mirra*.

Non fu poi – per tutto ciò che ho narrato – casuale che (mentre già riversavo, dal '53 in poi, in forma di recensioni a edizioni o studi critici alfieriani nella mia «Rassegna della letteratura italiana»<sup>15</sup>, spunti e nuclei di interpretazioni di singole tragedie o opere alfieriane lasciati allo sviluppo altrui, e rafforzavo l'incomparabile altezza alfieriana nel Settecento in una relazione al Congresso di italianistica di Magonza del '62<sup>16</sup>) Alfieri (dopo Leopardi, e più di Foscolo) avesse tanto posto nel mio volume metodologico del '63 (*Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza, 1963-1979<sup>8</sup>) e proprio il suo esempio e i suoi testi sostenessero in gran parte alcuni punti della mia metodologia: la rivendicazione della essenziale dimensione teatrale

<sup>10</sup> Pubblicato in *Studi di varia umanità in onore di F. Flora*, Milano, Mondadori, 1963.

<sup>11</sup> Pubblicato in «Rassegna della letteratura italiana», 1957 (poi in *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1960, 1980<sup>4</sup>). Quel saggio servì anche da introduzione ad una edizione della *Mirra*, commentata da R. Scrivano, Firenze, La Nuova Italia, 1960 e ss.

<sup>12</sup> Pubblicato in *Studi in onore di C. Pellegrini*, II, Torino, SEI, 1963.

<sup>13</sup> *Il finale della Tirannide e le tragedie di libertà*, pubblicato in «Rassegna della letteratura italiana», 1963.

<sup>14</sup> *La prima parte delle Rime*, pubblicato in «Rassegna della letteratura italiana», 1963.

<sup>15</sup> Alcune delle schede e recensioni e note della «Rassegna» sono state poi ripubblicate nella parte terza (*Note e schede settecentesche*) del mio volume *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, 1976<sup>4</sup>. Le ricordo qui: *Le redazioni della «Vita» alfieriana; Il giudizio del Bettinelli sull'Alfieri; Interpretazioni alfieriane (Oreste, Ottavia, Saul, La giovinezza letteraria dell'Alfieri, Il «poeta» Alfieri, La «Tirannide»)*. Più tardi apparvero altre schede sulla *Congiura de' Pazzi*, l'*Agamennone*, la *Merope* e tante altre opere alfieriane in rapporto a relative edizioni e studi.

<sup>16</sup> *Poetica e poesia del Settecento letterario*, ripubblicata in «Rassegna della letteratura italiana», 1962, e poi in *Arcadia e Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, 1968<sup>3</sup>.

della letteratura tragica, la prospettiva di un diverso uso storico-poetico del variantismo rispetto a quello tecnico-stilistico fine a se stesso (mi avvalsi appunto del finale del *Filippo* nella idea, stesura e successive verseggiature), l'assurdità di una diretta, meccanica corrispondenza fra arco ideologico e arco poetico, appunto nel rilievo della fertilità dell'ultimo Alfieri, quello che poi tanto significò – con le sue *Satire* e con il loro linguaggio prosastico-innovatore – per il Leopardi fra *Palinodia* e *Ginestra*, come io avevo notato già nel '62, in una relazione recanatese su *Leopardi e la poesia dell'ultimo Settecento* (pubblicato poi nel volume *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1973, 1979<sup>4</sup>) in cui davo massimo rilievo all'importanza e congenialità di Alfieri nello sviluppo del grandissimo Leopardi. Infine, al di là della zona in cui nacquero e si consolidarono i saggi del presente volume, sono ritornato sull'Alfieri in occasione del mio *Settecento letterario* per il volume VI, *Il Settecento*, della *Storia della letteratura italiana* dell'editore Garzanti (Milano, 1968) stendendone un completo profilo storico-critico<sup>17</sup> che recentemente ho ripreso e risviluppato, con forte ampliamento e rafforzamento, nel lungo capitolo alfieriano del volume *Settecento maggiore: poetica e poesia di Goldoni, Parini, Alfieri* (Milano, Garzanti, 1978).

A quest'ultimo saggio rimando chi voglia conoscere la mia più recente e intera interpretazione alfieriana: saggio che, comunque, si avvaleva fortemente delle idee svolte nel presente volume e delle sue analisi, tanto più particolareggiate, di periodi e opere supreme dell'Alfieri.

Perciò ripubblico volentieri questo volume con la presente premessa, che inserisce il mio lungo esercizio alfieriano in alcune delle mie personali vicende di studioso e di intellettuale attivo anche in direzione etico-politica, di «letterato-antiletterato» nel senso della lezione di quel grande intellettuale-poeta, «disorganico» per eccellenza, anticonformista per natura e volontà, così diverso ed opposto ai letterati cortigiani di tutte le corti e di tutti i regimi, *auctoritas* di coraggio intellettuale e morale, di altezza poetica e teatrale vertiginosa, «fratello maggiore» di Foscolo e soprattutto di Leopardi, a cui potentemente prelude e alla cui luce, tanto più profonda e irraggiante, meglio ci rivela la carica dirompente delle sue intuizioni intellettuali-poetiche.

<sup>17</sup> Ne trassi un sintetico capitolo nella *Storia e antologia della letteratura italiana*, a cura mia e di R. Scrivano, Milano, Principato, 1969 e ss.



## La teatralità dell'Alfieri (1983)

Intervista di Filippo Bettini, *Walter Binni: nell'Alfieri la teatralità non è una componente fortuita*. Fa parte dell'archivio di Binni la pagina a stampa dell'intervista, senza indicazioni di luogo e data; il riferimento al «centenario alfieriano», all'inizio dell'intervista, permette di datarla al 1983, bicentenario dell'*Oreste* (1783). In questo periodo Filippo Bettini collabora con Binni nella «Rassegna della letteratura italiana».



## INTERVISTA SULLA TEATRALITÀ DELL'ALFIERI

*Come giudica il modo in cui è stata accolta dal teatro italiano la ricorrenza del centenario alfieriano?*

Non mi stupisce che la ricomparsa improvvisa del grande Alfieri sulle scene sia stata prevalentemente annunciata dai giornali (e più in generale dai grandi mezzi di comunicazione di massa) come «straordinaria», «inaspettata» e persino «curiosa», tra curiosità divertita, subalternità ad una nuova possibile manifestazione di moda, scetticismo di fronte ad un autore impegnativo e certamente scomodo. E dico che non mi stupisce, perché pochi autori come l'Alfieri – poeta e drammaturgo dell'anticonformismo e del dissenso, irriducibile avversario di ogni corte – sono così difficilmente congeniali alla nostra epoca tetra e «carnevalesca» (ed uso il termine in senso peggiorativo, al di fuori del senso più serio della nota formula di Bachtin), dispersa tra tante feste e celebrazioni delle corti e degli intellettuali di corte, creatori del consenso al potere e alle classi egemoni, nel tripudio delle mode e dei metodi effimeri.

*A quali cause è dovuto, secondo lei, lo stato di abbandono e di dimenticanza in cui è caduto per molto tempo il teatro alfieriano sulle nostre scene?*

Anzitutto, vi sono delle cause di ordine generale legate all'interpretazione corrente dell'Alfieri e al tipo di insegnamento che ne viene fatto a livello scolastico. Nonostante alcuni rimarchevoli contributi della critica (non sostenuti, però, dal necessario alimento della rappresentazione teatrale), l'Alfieri continua, ancora oggi, presso larghi strati di pubblico, ad essere considerato irrimediabilmente perduto e lontano, secondo un'interpretazione che, più o meno consapevolmente, è rimasta ancorata, nel profondo, a miti retorici e nazionalistici o ad un genere di lettura «idealistica» che risulta del tutto fuorviante per comprendere la vera grandezza del massimo drammaturgo della nostra tradizione. Contro l'Alfieri convergono, poi, altri fattori: lo snobismo provinciale che lo trova ben poco «europeo», la grande fortuna teatrale del Goldoni (prima a livello realistico-populistico, poi nelle misure del gioco mimico e delle «inquietudini» contemporanee) assurdamente opposto manicheisticamente all'Alfieri, lo stanco riflesso di certo rifiuto della contestazione giovanile che trovava pregiudizialmente Alfieri reazionario e chiuso nella necropoli del passato, anche in relazione a certe decurtazioni

brutali della critica sociologica, priva del senso del valore poetico o perfino propensa a ridurre l'Alfieri ad un «caso di ossianismo piemontese».

*Pensa che possano avere avuto un peso determinante anche le difficoltà tecniche e materiali che di solito s'incontrano nella messa in scena di un autore come l'Alfieri?*

Certamente, l'Alfieri è un autore molto difficile e complesso e, nel momento in cui deve essere rappresentato, richiede da parte dei registi e degli attori un grande sforzo intellettuale e artistico, un costante lavoro di interpretazione rigorosa e puntuale del testo, una forma di recitazione profonda e consapevole e, aggiungerei, persino, un'indispensabile preparazione critica e culturale, senza di cui sfugge, a qualsiasi operatore teatrale, l'esatta portata conoscitiva e poetica del teatro alfieriano. Ma direi che un teatro di qualità (un teatro che meriti di essere chiamato tale) è oggi chiamato a superare queste difficoltà e a cimentarsi, in modo determinato e capillare, con un autore che, per certi versi, sembra mettere alla prova le stesse capacità interpretative e rappresentative del fatto scenico, riproponendo la centralità dell'ineludibile problema del rapporto oggi esistente tra il testo letterario e la sua messa in scena.

*In ogni caso, non sono mancate rappresentazioni valide e stimolanti di opere alfieriane, almeno nel passato e in qualche sporadica ripresa dell'ultimo anno...*

Risalgono a molti anni fa le meritorie prestazioni di registi come Costa, Visconti, Giovampietro e Gassman, dei quali gli ultimi due, proprio di recente, sono tornati a riflettere sulla proposta di nuovi lavori tratti dal repertorio del teatro alfieriano. E ad essi si deve riconoscere, senz'altro, il merito di non avere lasciato cadere l'interesse dell'arte e del pubblico per il drammaturgo astigiano, di averne portato alla luce alcuni motivi essenziali di attualità ideale e di vitalità teatrale, di avere promosso una rilettura scenica dell'Alfieri che si presta, ancora, ad essere ripresa e sviluppata (e questo, in alcuni casi, è avvenuto anche con il supporto d'una straordinaria interpretazione attoriale, come si è verificato per il caso di Gassman). Tuttavia, fatte salve queste, pur notevoli, eccezioni, bisogna riconoscere che, negli ultimi anni, si è dovuto assistere ad un forte fenomeno di declino e di abbassamento (anche qualitativo) dell'interesse del teatro nei confronti dell'Alfieri e che tale processo è stato, per molti versi, una spia sintomatica, una convalida indiretta dello stato di crisi e di disorientamento che ha attraversato il teatro «ufficiale» italiano dalla metà degli anni Sessanta fino ad oggi. Come dimostra, per altro, il fatto che al diradamento delle rappresentazioni sceniche è, negativamente, corrisposta una pericolosa tendenza a ridurre il linguaggio pregnante dell'opera teatrale alfieriana in pure e semplici versioni prosastiche e prosaiche.

*Qual è, a suo parere, il punto fondamentale di partenza da cui può, oggi, riprendere le mosse un'opera corretta e contributiva di rilettura e di rappresentazione dell'Alfieri in termini teatrali?*

È, a mio avviso, la comprensione che nel teatro alfieriano l'aspetto propriamente teatrale non costituisce una componente fortuita e accessoria, ma assolve, invece, una funzione essenziale e produttiva nel quadro degli stessi valori artistici e poetici della sua opera. Si tratta di penetrare fino in fondo il senso che assume per l'Alfieri la scelta del genere «tragico-teatrale» e di restituirla nella sua interezza: tutt'altro che l'errore classicistico di un lirico che per forza volontaristica si fa drammaturgo, tutt'altro che la scelta di un genere passivamente accettato dal gusto del secolo che, di fatto, lo contraddiceva (si pensi solo alle mediocri tragedie di Voltaire, alla congenialità del «lieto fine» e dell'«idillio»). In realtà, tutto in Alfieri concorre alla soluzione tragico-teatrale e la prepara e accompagna nella sua necessaria poetica di recitazione e di rappresentazione, in cui egli predispone il linguaggio stesso alla dizione e non alla lettura. E proprio per questo, penso che il regista teatrale, nella fase della messa in scena, debba ridurre al minimo impropri soccorsi sontuosi e concentrare gli stessi mezzi scenici sull'atmosfera essenziale affocata e soffocante delle passioni e del loro sviluppo in parole dette (e non lette) con il massimo della loro espressività-impressività semantica, rifuggendo dall'aborrita melodia, dal cantabile («dire adagio, cioè con intelligenza, cose che meritano di essere ascoltate», dice l'Alfieri regista di se stesso) e dal secco discorsivo volterriano con cui lo stesso Alfieri aveva fatto braccio di ferro con la *Merope*, all'epoca del *Saul*, sotto la più facile scommessa con la *Merope* del Maffei.



## Premesse a «*Studi Alfieriani*» (1994)

Premesse al I e al II volume di *Studi alfieriani*, a cura di Marco Dondero, Modena, Mucchi, 1995.



## PREMESSA AL I VOLUME

Ripresento in questo volume i saggi alfieriani già editi nel 1969 dalla «Nuova Italia» e nel 1981 dagli «Editori Riuniti» e vi aggiungo, all'inizio del volume, uno scritto del novembre 1980: un breve saggio sintetico in forma di lettera inviata ad un convegno alfieriano. In quella lettera, che mirava soprattutto a preparare una recita del *Saul*, era espressa tutta la mia lucida passione per quel poeta, l'Alfieri, che è stato per me (certo dopo il Leopardi) non solo uno dei più alti poeti della nostra tradizione moderna, ma anche uno dei più congeniali alla mia stessa anticonformistica prospettiva umana, letteraria, etico-civile (anche se diversamente orientata dal punto di vista sociale).

Di tale congenialità e potente attrazione presi chiara coscienza – dopo un primo approccio indiretto attraverso l'ascolto di un finissimo corso pisano di Attilio Momigliano – in un periodo assai importante della mia gioventù, segnato da un forte tumulto di dolori e di affetti, di impegni etico-politici (nell'antifascismo di sinistra, dominato dal problema della «libertà nel socialismo», prima nel movimento liberal-socialista e poi nel partito socialista), d'intensa attività critica sia con il volume *La poetica del decadentismo* del '36 (che impostava la prima formulazione del mio metodo storico-critico con la centrale nozione di «poetica»), sia con numerosi saggi di critica militante nelle riviste del tempo (soprattutto «Letteratura»).

Proprio nelle tragiche vicende di quegli anni della dittatura e della guerra fascista, in un periodo di congedo dalla mia forzata partecipazione a quella guerra, accolsi un invito di Cantimori a scrivere una «vita interiore» di un poeta moderno in una collana diretta da Luigi Volpicelli e scelsi l'Alfieri, e, come in un impeto, lessi e rilessi tutta l'opera alfieriana e scrissi nell'inverno '40-41 il volumetto *Vita interiore dell'Alfieri*, poi pubblicato nel 1942 e ripubblicato qui in appendice.

Ne risultò un libro certo troppo «eloquente», ma vivo e significativo storicamente e personalmente per me (ripeto, nel periodo della guerra, della dittatura alleata con la monarchia e con la chiesa e della letteratura come frutto di conformismo e di disimpegno), così come era criticamente pieno di spunti: specie il rilievo della natura «tragica» del teatro alfieriano in netto contrasto con la sua «lettura lirica» allora dominante.

In certo modo, insomma, quel libro rinnovò anche l'interesse etico-politico per l'Alfieri, già destato dai saggi di Calosso e di Gobetti agli inizi del fascismo anche fra gli operai torinesi. E trovò infatti lettori attenti in una cerchia popolare così diversa da certi intellettuali pur progressisti il cui

giudizio sull'Alfieri era improntato ad una incomprensione della carica dirompente e preromantica – opposta alla dimensione oratoria e aulica che gli si attribuiva – accentuata proprio dalla ardua compressione classicistica.

Più tardi arricchii la mia prima immagine alfieriana attraverso un saggio sulle lettere dell'Alfieri (pubblicato nella «Rassegna d'Italia» del Flora, nel 1946, poi ampliato nella introduzione dell'einaudiana edizione di *Giornali e lettere scelte* di Vittorio Alfieri nel 1949 e ancora ripreso e rivisto per il suo inserimento nel volume *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1951): un saggio in cui «umanizzavo» e rendevo più complesso – senza falsare l'aristocratica, eroica scelta di affetti e valori – il vero volto dell'Alfieri.

Mentre al culmine del mio lavoro su *Preromanticismo italiano* (Napoli, ESI, 1947) l'Alfieri veniva configurato come punta esplosiva dell'epoca preromantica e della crisi dell'illuminismo.

Una ripresa fondamentale della mia interpretazione alfieriana e della ricostruzione del percorso storico-poetico dell'Alfieri fu più tardi costituita da due corsi universitari a Genova (1953-1954 e 1954-1955) dalle cui dispense trassi e sviluppai la maggior parte dei saggi qui ripresentati: il saggio sul *Saul* (pubblicato in *Studi di varia umanità in onore di Francesco Flora*, Milano, Mondadori, 1963), quello sulla *Mirra* (ne «La Rassegna della letteratura italiana», 1957, poi in *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1960) e quindi sulle prove supreme della interpretazione profonda, pessimistico-eroica della tragedia umana e della sua espressione tragico-teatrale propria del grande poeta del «purtroppo». Mentre il saggio *Il periodo romano dell'Alfieri e la «Merope»* (in *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, Torino, SEI, 1963) preparava la zona alta di *Saul* e *Mirra* lumeggiando soprattutto il braccio di ferro della *Merope* con le omonime tragedie del Maffei e del Voltaire con cui l'Alfieri si assicurava della bontà e novità del suo sistema tragico, il saggio *Il finale della «Tirannide» e le tragedie di libertà* (ne «La Rassegna della letteratura italiana», 1963) precisava il più diretto rapporto politica-poesia nelle prospettive possibili per l'azione dell'«uomo libero» e quello *La prima parte delle «Rime»* (ne «La Rassegna della letteratura italiana», 1961) metteva in nuova luce quella direzione ed esperienza poetica fertilissima che fruttò, anche attraverso l'*Agide* e la *Sofonisba*, con la loro piega cavalleresco-altruistica, lo straordinario arricchimento di nuove tensioni delicate e ardenti, l'estrema riprova della tragedia umana nel suo rapporto con inesorabili leggi superiori.

E soprattutto (mentre dal '53 in poi intervenivo con schede ed articoli nella mia rivista su studi critici alfieriani e offrivo spunti di interpretazione di tragedie e altre opere dell'Alfieri) diveniva chiara la più consolidata presenza della poesia dell'Alfieri nella mia esperienza critica sia con la forte collocazione di quel poeta nella evoluzione del Settecento letterario (*Poetica e poesia del Settecento italiano*, relazione al congresso di italianistica di Magganza pubblicata ne «La Rassegna della letteratura italiana», 1962, e poi in *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963) sia per l'esemplarità

dell'opera alfieriana da cui traevo tanti spunti nel mio volume metodologico, *Poetica, critica e storia letteraria* (Bari, Laterza, 1963; ora in edizione accresciuta Firenze, Le Lettere, 1993), sia ancora per il rilievo di stilemi e motivi profondi alfieriani entro lo sviluppo della poesia del Leopardi, come risultava per il linguaggio delle *Satire*, alimento per la zona fra *Palinodia* e *Ginestra*, o si evidenziava nella intera formazione del giovane Leopardi (relazione recanatese del '62, *Leopardi e la poesia del secondo Settecento*, ne «La Rassegna della letteratura italiana», 1962, poi in *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1973: e lo stesso volume specie per la ribadita congenialità ed esemplarità alfieriana per il giovane Leopardi).

Più tardi mi impegnai in un lungo capitolo monografico nel VI volume, *Il Settecento*, della *Storia della Letteratura Italiana* dell'editore Garzanti (1968), ulteriormente ripreso e molto ampliato e arricchito nel volume *Settecento maggiore. Analisi della poetica e della poesia di Goldoni, Parini e Alfieri* (Milano, Garzanti, 1978), che costituisce la più sintetica e intera ricostruzione della personalità e della poesia dell'Alfieri che risulta nel mio lungo lavoro critico dedicato a quel grande poeta.

Questo vasto capitolo alfieriano che intitolo *Profilo dell'Alfieri* occupa gran parte del secondo volume di questi *Studi alfieriani*.

All'amico Arnaldo Di Benedetto presidente del Centro Nazionale di Studi Alfieriani di Asti desidero esprimere un cordiale ringraziamento per avermi sollecitato a questa nuova presentazione nella Collana da lui diretta di studi dedicati a uno dei miei poeti prediletti e per averne promosso l'attuazione.

Come altri miei libri (fin dal primo: *La poetica del decadentismo*, 1936), anche questi due volumi alfieriani sono dedicati ad Elena, la mia compagna che da più di sessanta anni mi ha vigorosamente e tanto affettuosamente sorretto nella mia non facile vita e nella mia attività di critico di poeti.

Roma, 16 settembre 1994



## PREMESSA AL II VOLUME

Questo secondo volume è costituito anzitutto dal capitolo alfieriano del libro del 1978 *Settecento maggiore* (Milano, Garzanti), che presenta un intero ritratto in movimento del grande poeta fra vita, rapporto conflittuale con un tempo da lui non amato e risoluzione in alta poesia tragico-teatrale e in convergenti direzioni di poetica lirica, satirica, autobiografica del suo ricco mondo interiore profondamente agonistico e pessimistico. Il lungo capitolo di *Settecento maggiore* ampliava, arricchiva e rafforzava le pagine sull'Alfieri del *Settecento*, volume sesto della *Storia della Letteratura Italiana* diretta da E. Cecchi e N. Sapegno (Milano, Garzanti, 1968). Sicché nella sua attuale presentazione questo profilo dell'Alfieri (che si è sviluppato attraverso le precedenti dispense di due corsi universitari genovesi del '53-54 e del '54-55 nonché degli studi particolareggiati dei *Saggi alfieriani* – ora ripresentati nel primo volume di quest'opera – e di un corso romano del '73) costituisce la sintesi conclusiva e monografica del mio esercizio critico dedicato all'Alfieri; e dell'Alfieri offre, in dinamico svolgimento, l'immagine più intera risultante dalle mie successive e ripensate interpretazioni del grande poeta. Completo poi la presentazione delle mie indagini critiche sull'Alfieri riportando in appendice (così come nel primo volume riportavo il mio libro giovanile *Vita interiore dell'Alfieri*) altri tasselli del mio dinamico lavoro sull'Alfieri: il capitoletto conclusivo del mio libro del 1947, *Preromanticismo italiano*, significativamente intitolato *La rivoluzione alfieriana* (a distinguere le forme più violente, innovative del singolare preromanticismo alfieriano da quelle più moderate e compromissorie, non «rivoluzionarie», di altro preromanticismo del tardo Settecento italiano), e alcuni articoli e «schede» (altri li ho esclusi) nati entro il lavoro della mia rivista «La Rassegna della letteratura italiana», specie nella forma appunto di «schede», per prender posizione su studi critici dedicati ad opere alfieriane (poi riportate in un volume del 1963, *Classicismo e Neoclassicismo nella letteratura del Settecento*).

In tal modo ho ritenuto, d'intesa con il direttore della Collana, Arnaldo Di Benedetto, anche con l'aggiunta delle appendici dei due volumi, di offrire ai lettori interessati una presentazione integrale della mia interpretazione alfieriana.

Roma, 16 settembre 1994



## Appendice

### «La Rassegna della letteratura italiana» Schede alfieriane (1953-1989)

Direttore della «Rassegna della letteratura italiana» dal 1953 al 1992, Binni, oltre a pubblicarvi saggi e recensioni anche di argomento alfieriano, presenti in questa edizione, vi tiene stabilmente la rubrica «Settecento» di segnalazioni bibliografiche; raccogliamo in questa appendice un'ampia scelta delle “schede” alfieriane dal 1953 al 1989, puntuale ricognizione dello stato degli studi alfieriani nell’arco di un quarantennio.



## SCHEDE

VITTORIO ALFIERI, *Tragedie*, edizione critica, a cura di Carmine Jannaco; I, *Filippo*; II, *Polinice*; III, *Antigone*, Asti, «Casa d'Alfieri», 1952-53, pp. LX-VIII-456, 362, 295.

Con questi tre volumi, usciti fra il marzo del '52 e l'agosto del '53, ha avuto inizio la pubblicazione della nuova edizione critica delle tragedie alfieriane, che costituisce il centro della superba edizione intrapresa dal «Centro di studi alfieriani», sotto l'impulso prima di C. Calcaterra ed ora del nuovo presidente, L. Fassò (oltre questi, tre vol. della *Vita*, a cura di L. Fassò, e recensiti nel n. 1-2 della *Rassegna*; ed ora si annunciano imminenti le *Rime*, a cura di F. Maggini, le *Commedie* a cura di F. Forti, e il IV vol. delle *Tragedie*, *Virginia*, a cura di C. Jannaco). Questa nuova edizione rappresenta davvero un contributo di grande importanza per gli studi alfieriani proprio in quanto al testo alfieriano definitivo (in sé e per sé di agevole pubblicazione perché autorizzato dallo stesso autore e da lui curato scrupolosamente nella edizione parigina del 1787-89 e già in condizioni eccellenti nella edizione critica laterziana a cura di N. Bruscoli, Bari, 1946) aggiunge le redazioni inedite della «idea» e dalla stesura in prosa (in francese e in italiano per le prime due tragedie) e le successive versificazioni precedenti il testo definitivo (tre per il *Filippo*, due per *Polinice* e *Antigone*), riportando poi a piè di pagina delle versificazioni intermedie le varianti successive e persino le correzioni suggerite da altri e riportate dall'Alfieri fra le proprie varianti. Non occorrerà insistere troppo – tanto è chiara – sulla grande utilità di una simile edizione per quello studio della formazione delle singole tragedie e della poesia alfieriana in genere, tanto più importante quanto più ben condotto criticamente in funzione di un approfondimento del complesso mondo poetico (ispirazione ed estrinsecazione stilistica) dell'Alfieri più che per esangui esercizi non ricondotti al centro dell'interesse storico-estetico di quella grande poesia.

E senza neppure accennare qui ad un lavoro tanto impegnativo, si pensi, ad esempio, a quanto ci possa dire sullo svilupparsi e approfondirsi della poesia alfieriana, nella sua complessa unità, il dinamico confronto dei passaggi nel *Filippo* o nel *Polinice* attraverso l'idea, le stesure francesi e italiane, le tre versificazioni intermedie e il testo definitivo, nell'affermarsi non solo di una espressione sempre più coerente e sicura anche linguisticamente, ma di una precisazione sempre più intensa, concentrata e intimamente potente del tema poetico nella sua concreta esistenza, in un lavoro di cui ci sembra debba essere sempre meglio indicato, entro l'accanito lavoro di revisione e di assestamento

stilistico, anche l'impeto interamente poetico ed essenziale che torna in queste fasi di versificazioni a portare accentuazioni più profonde ed assolute di quelle della stesura iniziale. Il distacco maggiore delle versificazioni è nutrito di approfondimenti dei personaggi e del tema lirico centrale che non si ridurrebbero mai ad un semplice lavoro lucido e calmo di perfezionamento formale da calligrafo stilista. Il testo delle tragedie è preceduto da una introduzione generale (nel I vol.), che si divide in una esposizione cronologica del lavoro del tragico e delle varie redazioni delle tragedie, e in una parte più importante di descrizione dei manoscritti, delle stampe con correzioni autografe, e, infine, in una esposizione delle condizioni della redazione definitiva e dei criteri adottati dal curatore in questa edizione critica (e per questa parte si rimanda al più lungo studio *Per l'edizione critica delle «Tragedie»* in *Studi sulle tragedie dell'Alfieri*, di cui vedi segnalazione qui di seguito). Ed è qui (oltre che nelle note alle singole tragedie) che si può misurare lo scrupolo estremo dello J., che mentre ci assicura della assoluta attendibilità di questo lavoro editoriale anche nei minimi particolari, può a volte perfino sfiorare – per amore di precisione e di particolareggiata chiarezza – il rischio di una certa complicatezza, che richiederà certo un lettore altrettanto scrupoloso, e attentissimo nell'attuare i consigli minuti di lettura delle varianti, e per orientarsi fra segni e caratteri grafici distintivi (come ad es. la differenziazione dei sei puntini ad indicare, nelle versificazioni intermedie, dei versi lasciati incerti, dai quattro puntini per indicare sospensione e ammirazione). Ma è ben chiaro quanto fosse di difficile attuazione e a quale sottigliezza di accorgimenti tipografici dovesse per forza condurre la lodevolissima volontà di riprodurre nella maniera più esatta un materiale così abbondante e di rispettare al massimo la volontà e le esitazioni dell'autore, i suoi cambiamenti, le sue discussioni con se stesso e con altri. Utilissimo sarà anche il volume di appendice che lo J. promette a raccogliere, oltre a varie note in gran parte inedite e prose critiche dell'autore sulle tragedie, anche le più importanti osservazioni e critiche dei contemporanei.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 57°, serie VII, n. 4, Genova, ottobre-dicembre 1953

ALESSANDRO PELLEGRINI, *Alfieri*, «Studi Teatrali», 1953, 6, pp.119-145.

Partendo da un'immagine «tragica» del poeta nell'ultimo periodo della sua vita, dopo il compimento della sua opera poetica, il P. ricostruisce rapidamente lo svolgimento della personalità alfieriana intorno al nucleo della sua anima malinconica e solitaria, chiusa alla storia e al mondo esterno, senza speranza e con un anelito a superare l'ambito umano che concludebbe «ad una dolorosa rinuncia», ma anche all'affermazione, nella morte, del suo virile coraggio che «non cercò e non volle conforto». Nell'aristocratico, esule dalla propria società e ribelle alle norme tradizionali, il P. vede il

prototipo del dandysmo romantico, realizzato poi nella vistosa incarnazione byroniana, come anche il rappresentante tipico di un'epoca «transitoire» la cui crisi egli visse profondamente (con una certa analogia con la posizione del Nietzsche: ripresa questa di un accostamento non nuovo nella critica alfieriana, ma certo più suggestivo che utile a precisare la posizione e l'originalità storica dell'Alfieri). Da questa ricostruzione dell'animo e del significato dell'Alfieri, il P. ritorna poi al letterato e alla sua nozione di letteratura come libertà. Quanto alle ultime pagine in cui si tratteggia sommariamente un ritratto del poeta, esse appaiono meno vive delle precedenti in cui, pure fra diseguaglianze e forzature, certi lati della vita interiore alfieriana sono risentiti con particolare intelligenza e passione.

Nella conclusione, all'accettazione di una limitazione dell'opera poetica che «considerata secondo un criterio estetico, sembra valevole soltanto in minima parte» (appoggiata all'accoglimento di motivi di una parte della critica alfieriana: liricità e monotonia delle tragedie, tema centrale dell'odio contro ogni ostacolo che limita l'individuo), si oppone, sulla base della constatazione della novità di sentire rappresentata dall'Alfieri, la richiesta di «un altro criterio di giudizio che comprenda ad un tempo l'opera e l'uomo». Richiesta che si risolve piuttosto, pensiamo, nel bisogno di un approfondimento migliore della stessa opera poetica nelle sue ragioni storiche e nella sua peculiare originalità da cui risulti meglio il suo alto valore, il suo dinamico attuarsi in momenti artistici in corrispondenza allo svolgimento di una personalità più ricca e complessa di quanto sia apparso ad una parte (si badi bene) della critica cui lo studioso si riferisce.

LANFRANCO CARETTI, *Note alfieriane* (con documenti inediti). «Convivium – Dai dettatori al Novecento, studi in onore di C. Calcaterra», Torino, SEI, 1953, pp. 219-228.

Il Caretti, che da tempo raccoglie e pubblica lettere alfieriane in vista dell'edizione dell'*Epistolario* a lui affidata dal Centro di studi alfieriani di Asti, ci offre in queste pagine una breve lettera da Pisa al Tiraboschi (30 maggio 1785) in ringraziamento del gradimento espressogli per l'invio del III volume delle *Tragedie* nell'ed. senese, e ripubblica una lettera del 16 ottobre 1788 da Parigi a G. A. di Castellaféro (già pubblicata nel 1933 da M. Visconti), identificando una copia di lettera-circolare per la diffusione di fogli di sottoscrizione alla nuova edizione delle *Tragedie* (simile a quella del 12 ottobre al Cerretti e ad una della stessa data al Quaranta Albergati, recentemente ritrovata nella biblioteca di Forlì).

Comunica inoltre notizie riguardanti il celebre sonetto sulla soppressione della Crusca e il testo finora inedito del biglietto con cui il Caluso annunciava alla contessa d'Albany di aver letto (mantenuto clandestino ed anonimo per evitare difficoltà da parte del governo granduale in vista di un ritorno

a Firenze) e lo riportava con alcune correzioni alfieriane che vanno aggiunte alle varianti sinora conosciute; e aggiunge un abbozzo della dichiarazione che il Caluso fece all'Accademia di Torino per liberare l'amico dall'imbarazzante nomina inviatagli dall'Accademia e da lui non accettata.

HÉLÈNE TUZET, *Alfieri et Chateaubriand*, «*Révue de Littérature comparée*», 1953, luglio-settembre, pp. 274-286.

L'autrice suppone che lo Chateaubriand abbia guardato alla figura e all'opera dell'Alfieri più di quanto egli ci abbia fatto sapere attraverso la *Lettre à Fontanes* (in riferimento alla visita alla d'Albany e al Fabre subito dopo la morte del poeta e al pacchetto inviatogli a Roma dal Fabre con carte necessarie per un eventuale scritto sull'Alfieri), attraverso i tre passi dei *Mémoires* in cui si fa cenno diretto alla *Vita* e attraverso il giudizio riferito dal Marcellus sulla *Vita*, amata (allo stesso modo, aggiungiamo, di quanto avviene nei giudizi di Stendhal e in genere dei grandi romantici stranieri) contro l'impressione negativa delle tragedie per il loro «style roidi, froid et pompeux», per la loro presunta mancanza di «naturel».

Ricerca perciò (con una documentazione in vero non molto larga e ugualmente probante) possibili riflessi della *Mirra* nella situazione di Amélie nel *René* e stimoli della *Vita* nello stesso *René* e, meglio, nella concezione dei *Mémoires*, sottolineando le naturali capacità di suggestione delle analisi «proustiane» del tempo perduto in noti passi della *Vita* (giudicati più sottili e profondi e anticipatori di altri passi delle *Confessions* di Rousseau) e ponendo ai «comparatisti» la domanda se i *Mémoires* sarebbero stati esattamente quali sono, qualora lo Chateaubriand non avesse letto e meditato la *Vita* alfieriana.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 58°, serie VII, n. 1, Genova, gennaio-marzo 1954

MARIO FUBINI, *Di un giudizio sullo «stile composito» della Vita alfieriana*, «*Lingua nostra*», vol. XV, 4, 1954, pp. 107-113.

Il giudizio che viene criticato in questo articolo è quello di Alfonso Jenni, *Lo stile composito settecentesco nella redazione definitiva e anteriore della «Vita» di Alfieri*, apparso nel «Convivium» del 1952: giudizio secondo il quale la *Vita* alfieriana sarebbe un ibrido frutto della mescolanza di due linguaggi, di due stili aulico e familiare, documento della non ancora risolta crisi linguistica settecentesca e persino di una scarsa saldezza e profondità della cultura e degli ideali estetici e linguistici dell'Alfieri. Vero è che poi lo stesso Jenni, proprio nel rilevare come la redazione definitiva della *Vita* accentuisse l'elemento aulico e classicheggiante e quindi in genere il carattere composito

della prosa alfieriana, ammetteva che quelli che egli considera «difetti» od «errori» «finiscono per contribuire ad un risultato geniale e personale». Partendo da questa finale ammissione il Fubini ha buon giuoco nel dimostrare come – sulla base di una sistemazione linguistica comune agli scrittori della stessa epoca dell’Alfieri – il generale procedimento alfieriano – simile in parte a quello del Baretti che ha piú forti oscillazioni fra estro e pedanteria – consista in una chiara e personale reazione alla rilassatezza linguistica del proprio tempo (la sciatteria del Goldoni in «lingua») con un uso di forme classicheggianti e sostenute che son d’altra parte ben diversamente efficaci, e funzionanti in un impasto efficace di toni diversi, da quanto avviene in certe soluzioni piú enfatiche e letterarie come nelle *Notti romane* del Verri.

Ricollegata la *Vita* a precedenti prose autobiografiche di cui essa costituisce lo sviluppo piú maturo e complesso, il F. ricerca una radice centrale dello stile della *Vita* in un duplice atteggiamento di rievocazione e giudizio ioso o sorridente del passato, a cui ben si adegua il contrasto fra modi familiari ed aulici. Cosí anche il passaggio dalla prima redazione (un abbozzo, secondo le note conclusioni del Fassò che il F. accetta qui provvisoriamente con piú d’un dubbio, in attesa di una sua nuova considerazione del problema) a quella definitiva non è la correzione pedantesca ed aulica di una forma prima «naturale e moderata», ma è una vera e propria ricreazione «per la quale la *Vita* si fa non già composita, ma piú complessa, e dall’unità indistinta dell’abbozzo e, se si vuole, da quello che è per noi l a prima redazione, si sviluppano e trovano ciascuno il suo luogo i diversi motivi e i diversi elementi linguistici alla luce di una coscienza quanto mai acuta e coerente nelle numerosissime correzioni». Correzioni che anche nella loro forma «sostenuta» (inversioni, iperboli, ecc.), cosí coerenti ai celebri «alfierismi», che proprio nella seconda redazione tanto piú frequentemente appaiono, rappresentano (come il F. dimostra proprio prendendo le citazioni di cui lo Jenni si era servito per il suo giudizio di stile composito) tutti elementi coerenti di quello stile sintetico che viene a dar il massimo rilievo, «quasi isolandoli in unità a sé stanti, ai singoli elementi del discorso».

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 59°, serie VII, n. 1, Genova, gennaio-marzo 1955

VITTORIO ALFIERI, *Saul*, interpretato da Attilio Momigliano, con un saggio introduttivo, D’Anna, Messina-Firenze, 1955, pp. 135.

Annunciamo con piacere questa opportuna ristampa del commento del *Saul* che il Momigliano pubblicò nel 1921 (Catania, Muglia) e di cui solo l’introduzione era ormai accessibile nella raccolta di saggi del volume *Introduzione ai poeti* (Roma, Tumminelli, 1946), mentre il commento, cosí integrante rispetto al saggio introduttivo e cosí energicamente personale e rinnovatore come concreta lettura e interpretazione del capolavoro alfieriano.

no, era da molto tempo fuori commercio e difficilmente reperibile. Con questa ristampa, o con la ristampa più volte edita da Vallecchi dell'altro commento momiglianesco alla *Mirra*, e con le pagine della *Storia della letteratura* dedicate all'Alfieri, gli studiosi possiedono così l'intera interpretazione alfieriana del M.: interpretazione che proprio nel commento del *Saul* e nel relativo saggio introduttivo ha il suo primo nucleo fondamentale. E se l'interpretazione generale e questo commento sono naturalmente suscettibili di discussione alla luce della complessa tematica e dei nuovi contributi presentati dalla ricca ed importante critica alfieriana del trentennio successivo all'uscita del commento del *Saul*, sarà comunque da rilevare la grande importanza di questo commento e del saggio introduttivo come originalissima offerta di un'interpretazione ancor valida in tanti suoi motivi generali e in tanti rilievi critici del capolavoro alfieriano: si pensi ad esempio alla decisa rottura dell'ammirazione retorica di tutti i commenti precedenti per le cantate di David, alla limitazione della «maestà fittizia» di David, al sensibilissimo rilievo della purissima voce di Micol e della «schiettezza» di Gionata, alla reazione contro gli eccessi realistici e «prelombrosiani» della recitazione del Modena così influente sulle interpretazioni di fine Ottocento e di primo Novecento, all'intuizione più volte affermata della complessità della poesia alfieriana contro il prevalente giudizio di uniformità e monotonia che dominò la critica ottocentesca, all'individuazione precisa della grandezza poetica della scena prima del secondo atto distinta da parti in cui la stessa figura di Saul concede qualcosa alla grandiosità letteraria e agli aspetti più esterni del colore biblico. E se a volte il commento appare forse troppo attento ai modi psicologici della vita del grande personaggio di Saul, l'acuta indagine già di per sé suggerisce la traduzione del termine psicologico in un più sicuro rilievo artistico; così come, nelle pieghe di un'interpretazione che troppo punta sul carattere morale della lotta interna di Saul e sulla finale funebre vittoria di una coscienza che nell'estrema sventura riaccosta il proprio dominio e afferma la nozione del giusto contro le passioni che l'hanno sconvolta e ottenebrata, il lettore attento molte volte recupera spunti stimolanti per un'interpretazione più complessa e centrale nel rilievo del dramma fondamentale del tiranno-vittima di fronte alla forza oppressiva e limitativa di una potenza superiore, cui il Dio biblico così opportunamente offre la sua grandiosa, cupa, feroce immagine. Né, soprattutto, si può dimenticare come questa stessa accentuazione del sentimento morale alfieriano, sviluppato poi nel commento della *Mirra*, sia stata (nella forte capacità di «iniziativa» critica del Momigliano, uno dei temperamenti critici più assolutamente schietti e originali del nostro tempo) decisiva nell'arricchimento e nell'approfondimento della personalità alfieriana proprio nel momento in cui – sulla essenziale apertura critica del grande saggio crociano del '17 – si profilava il pericolo di un irrigidimento troppo schematico e unilaterale del titanismo e dell'individualismo «protoromantico», il pericolo di una limitazione della complessa umanità alfieriana, di una poesia così ricca di

sensibilità, di profondi toni tragico-elegiaci (e il commento alla *Mirra* meglio spiegava questa ricchezza di delicatezza suprema e di poetica pietà già avvertite qua e là negli abbandoni nostalgici, nelle affettuose vibrazioni paternali di Saul), così insieme eroica, dolorosa ed umana, ben più tormentata e sofferta di quanto sarebbe stata la semplice voce possente e monotona di una barbarica, anarchica volontà di potenza individualistica.

E senza voler qui indagare minutamente sull'incidenza del saggio introduttivo e del commento saulliano del M. sullo svolgimento del problema critico alfieriano, si dovrà almeno ricordare come l'interpretazione «morale» del Momigliano abbia in parte sollecitato anche una revisione della stessa valutazione storica del Croce incentrata nell'analogia della posizione alfieriana con quella degli *Stürmer und Dränger*: il saggio del '32 di L. Vincenti che tanta importanza dà alla sensibilità morale dell'Alfieri come uno degli elementi che lo distinguono da quei suoi vicini storici.

VITTORIO ALFIERI, *Rime*, edizione critica a cura di F. Maggini, Asti, Casa d'Alfieri, 1954, pp. XXVII+362.

Questo nono volume della bellissima edizione astese riproduce e arricchisce l'edizione critica delle *Rime* che nel 1933 (Firenze, Le Monnier) il Maggini offrì agli studiosi come prezioso, validissimo mezzo di conoscenza di una parte così importante della poesia e della personalità alfieriana. Si pensi all'edizione nazionale del 1903 così trascurata ed incerta (fondata sulla Molini, non sulle copie dell'edizione originale di Kehl e non sui manoscritti di cui invece si servì il Guastalla nella sua scelta commentata del 1912 almeno per segnare le date e le occasioni delle poesie), assolutamente insufficiente come testo privo di ogni apparato di varianti, e si comprenderà che cosa abbia rappresentato l'edizione del Maggini, sicurissima come testo, arricchita di molte poesie «sparse» (di fronte alla decina di queste racimolate nell'edizione del 1903), di tentativi lirici giovanili, e di una completa riproduzione cronologicamente disposta (anche se senza la precisazione impossibile delle date delle singole redazioni) delle varianti e delle redazioni precedenti quella definitiva. E come il nuovo testo stimolò al suo apparire nuove importanti interpretazioni delle *Rime* (sulle quali l'attenzione era stata richiamata precedentemente solo dal Croce nel saggio del '17), così quel prezioso apparato di varianti può sollecitare tuttora gli studiosi ad un più attento rilievo delle direzioni della poetica e del linguaggio alfieriano in una attività poetica solo apparentemente di «sfogo immediato» e così singolare e insieme integrante negli intervalli di stasi della creatività tragica, nell'aspirazione alfieriana all'autoritratto, nella zona più intima dell'ultimo Alfieri.

La nuova edizione astese riproduce sostanzialmente l'edizione del 1933 rivisitata nuovamente sui manoscritti e accresciuta con il complemento di tutte le rime di «rifiuto» del ms. 3 della Laurenziana, solo in parte già pubblicate

dal Branca nel suo volumetto *L'Alfieri e la ricerca dello stile*, Firenze, 1947 (escluse naturalmente le rime satiriche che verranno pubblicate nel volume delle *Satire* ed escluse le odi *L'America libera* e *Parigi sbastigliato* riservate per il volume che conterrà l'*Etruria vendicata* e il *Misogallo*), e da due sonetti (sulla cui paternità alfieriana si possono avere legittimi dubbi) recuperati dal Barolo dalle carte di Asti nel 1937. Il testo con l'apparato alla fine di ogni componimento (testo sicurissimo come quello del '33; e potrei notare nella nuova edizione solo qualche rarissima svista tipografica: «gl'idoli» per «gli idoli» nel son. L della prima parte, «celsti» per «celesti» e «tramanda» per «tremenda» nel XL-VIII della seconda parte) è preceduto da una limpida introduzione (peccato che il Maggini non abbia riprodotto l'intero, spiegato ragionamento con cui, nell'edizione del 1933, aveva illuminato anche criticamente il testo da lui così magistralmente curato) che rifa la storia dell'edizione e dei manoscritti delle due parti autorizzate delle *Rime* con le loro curiose e complesse vicende (la prima parte edita – ma non «pubblicata» – a Kehl, la seconda lasciata pronta per la stampa e pubblicata solo nel 1804 in un volume a parte divenuto ora raro e sfuggito agli studiosi fino ad un articolo del 1910 di L. Vischi, e in un volume riadattato come XI delle *Opere postume*, abilmente ridotto per esigenze di opportunità politica e privo quindi degli epigrammi antifrancesi che così il Renier poté credere inediti); giustifica la composizione della parte di rime sparse tratte dagli autografi, disposte in ordine cronologico, e dell'*Appendice* che comprende tutte le rime del ms. 3 «esplicitamente rifiutate dall'autore e considerate col valore di puri documenti per i primi tentativi nella lirica»; ed espone i criteri di edizione delle varianti tutti chiaramente subordinati – nella loro semplicità e nitida funzionalità – allo scopo fondamentale enunciato dall'editore: «quello che preme è far capire, nel modo più chiaro possibile, come lavorava l'Alfieri». E, ripeto, a questo scopo e a quello della sicura conoscenza del testo definitivo l'edizione e l'introduzione del Maggini sono davvero esemplarmente indispensabili.

FERDINAND BOYER, *Vittorio Alfieri et les beaux-arts*, «Atti del V Congresso di Letterature moderne», Firenze, Valmartina, 1955, pp. 279-284.

Il presente articolo, insieme ad altri già segnalati in questa «Rassegna», fa parte di un volume, importante e ricco di saggi sul tema delle relazioni fra arte e letteratura, che è il risultato del V Congresso di Letterature moderne e che è stato curato da Carlo Pellegrini, Presidente dell'Associazione di Letterature moderne.

Rivelata la particolare sensibilità dell'Alfieri per la musica, testimoniata soprattutto dai celebri accenni della *Vita* all'emozione profonda dell'adolescente e del giovane alle rappresentazioni di opere liriche (e, oltre l'importanzissima «confidenza» del poeta circa la nascita di quasi tutte le sue tragedie sotto l'impressione immediata della musica «o poche ore dopo», si poteva

sottolineare la singolare direzione della fantasia alfieriana volta istintivamente a sentire tragicamente persino gli stimoli dell'opera buffa, a svolgere in tensione appassionata e malinconica una suggestione che altri artisti neoclassici svolgevano in un coefficiente di calma interiore, di rasserenamento dalle passioni), la breve «comunicazione» raccoglie le scarse testimonianze di un interesse dell'Alfieri per le arti figurative, concludendo per una particolare insensibilità specie nei riguardi della pittura e della scultura (il poeta avrebbe assolutamente ignorato la intensa vita artistica francese durante il suo soggiorno parigino e di ciò sarebbe prova anche l'assenza di ogni quadro o scultura di qualche valore negli appartamenti abitati dal poeta e studiati dal Boyer in un articolo apposito uscito in «Rivista di Letterature moderne», ottobre 1950) e indulgendo sui rapporti di amicizia dell'A. con il Fabre durante l'ultimo periodo della sua vita a Firenze: rapporti che (malgrado la nota *Osservazione di un ignorante* in cui il poeta critica una statua del Silenzio) non implicherebbero alcun particolare interesse dell'A. per le arti figurative.

Si può osservare che il breve studio (nel quale occorre rilevare una svista circa il rapporto tra il sonetto autoritratto *Sublime specchio* che è del 1787 e non poteva perciò essere ispirato dalla tela del Fabre che è del 1793) avrebbe assunto maggior interesse se avesse tenuto conto delle dichiarazioni alfieriane circa il primato della poesia rispetto alle arti figurative in relazione alla sua poetica del «forte sentire» e della funzione attiva e liberatrice della poesia (nel trattato *Del principe e delle lettere*, specie nel cap. V del libro II) e non avesse trascurato, fra l'altro, la significativa ammirazione per Michelangelo nelle *Rime* e nell'*Etruria vendicata* (dove l'ammirazione per l'artista sublime, destinato a celebrare imprese divine ed eroiche, si svolge, in una celebre ottava, nello sdegno per la sua condizione cortigiana che lo avrebbe costretto a «ritrarre eroi a cui fu campo il letto»): elementi che potrebbero sollecitare un discorso molto più interno sul tema scelto dal Boyer. Per non dir poi di come un simile discorso potrebbe estendersi in una ricerca sulla concreta tendenza della poesia alfieriana delle *Rime* a immagini e quadri violentemente romantici (dopo le prime prove dei sonetti «pittorici» del '76, prova di una adesione a forme settecentesche di gara della poesia con la pittura e di una attenzione a un manierismo rococò-neoclassico che traspare in certi atteggiamenti di figura elegante e accarezzata in altri sonetti galanti del primo periodo), quali possono essere, ad es., il paesaggio del grande sonetto per la Certosa di Grenoble e l'immagine nuovissima del cavaliere solitario errante lungo le rive del mare invernale in tempesta nel sonetto di Marina di Pisa. Dove si potrebbe notare un'originale capacità di rinnovamento anche iconografico che supera i possibili equivalenti pittori settecenteschi preromantici, come nelle stesse *Tragedie* è implicita una novità di impostazione di figure e di scene che supera i dati precisi della scenografia settecentesca. Ma certo un simile studio, che si risolverebbe in un discorso sulla fantasia alfieriana e si allargherebbe insieme allo studio dei rapporti tra il gusto dell'Alfieri e quello del neoclassicismo e del preromanticismo, andava ben al

di là di una «comunicazione» impostata come ricerca di dati e testimonianze biografiche sull'attenzione e l'interesse dell'Alfieri per «le arti»: in quei limiti essa è apprezzabile e interessante.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 59°, serie VII, n. 2, Genova, aprile-giugno 1955

PAUL SIRVEN, *Vittorio Alfieri*, VIII, Paris, Boivin, 1951, pp. 171.

È l'ultimo volume di una monografia alfieriana iniziata nel 1934, opera dello studioso francese recentemente scomparso. Non si potranno certo celare il carattere assolutamente acritico di quest'opera, il suo candore di criteri antiquati di valutazione psicologica, «verisimile» e moralistica delle opere d'arte, ma pur nello strano rapporto dello studioso, e del suo amore inadeguato, con un autore come l'Alfieri, non sarà eccessivo ricordare l'utilità di quest'opera, specie nella parte che riguarda la giovinezza alfieriana, come raccolta assai diligente di documenti utili per la ricostruzione della biografia del poeta (e si pensi ad es., per il periodo romano 1781-83, all'utilizzazione del diario inedito del cardinale di York, il cognato della d'Albany). Molto più deboli anche da tal punto di vista gli ultimi volumi, più frettolosi e sbrigativi proprio in un periodo della vita dell'Alfieri (in Francia e a Firenze) che più chiederebbe una raccolta precisa di documenti e di testimonianze.

LANFRANCO CARETTI, *Un frammento inedito di lettera alfieriana*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXXII (1955), 397, pp. 57-63.

Con il ritrovamento di una bozza di stampa della lettera al Cesarotti del 25 aprile 1796, il Caretti ha potuto ricostruire il testo intero di quella lettera edita frammentariamente nelle successive edizioni di lettere alfieriane (fino a quella del Mazzatinti e dell'ed. nazionale del 1903) nelle quali era stata riprodotta dall'epistolario cesarottiano. Sulla bozza la lettera alfieriana era stata privata della sua parte più interessante dall'intervento di un discepolo del Cesarotti, Giuseppe Barbieri, intervento dettato da ragioni di prudenza politica. Il brano soppresso conteneva infatti una aperta professione di fede politica (in risposta alla domanda del Cesarotti: «Non so se le vostre idee siano tuttavia democratiche»), tanto bruciante nei riguardi della rivoluzione francese quanto nei confronti dell'impero napoleonico (l'*Epistolario* cesarottiano venne pubblicato dal 1811 in poi). E si ricordi in proposito come nel periodo napoleonico la censura si esercitasse attivamente sulle opere alfieriane per il loro significato insieme antifrancese e antidispotico, e come il bando del concorso dell'Accademia Napoleone di Lucca chiaramente alludesse alla pernicirosità politica delle stesse tragedie alfieriane, e come il Foscolo reagisse,

in un celebre scontro con il Monti, alla moda «cortigiana» che nel Regno Italico deprimeva, per prevalenti ragioni di conformismo, l'opera dell'Alfieri.

La dichiarazione recuperata («Quanto a ciò ch'ella mi accenna in fine della sua, desiderando sapere se le mie opinioni siano tuttavia democratiche, dirò che la libertà essendo stata sempre per me un bisogno del cuore e della mente e non mai una leggenda di moda, sono rimasto invariabile su tale soggetto. Idolatria per essa e aborimento maniaco per tutti i tiranni e le tirannidi, sotto qualunque maschera si producono. Ho imparato bensì da queste tante vicende a discernere il *popolo* dalla *plebe* ed i tanti *liberti* dai pochissimi *liberi*. Con queste due distinzioni chiaramente collocate nel mio intelletto, credo d'esser rimasto libero per lo meno quanto io era per l'addietro e forse alquanto più degno di esserlo») è molto incisiva e importante, anche se ben si collega a simili dichiarazioni che abbondano nel *Misogallo* e nelle *Rime* ed *Epigrammi* della II parte, in cui l'avversione per la licenza-non libertà e per i metodi tirannici della rivoluzione francese si associa nettamente al rifiuto di rinnegare l'amore per la libertà e l'odio per i regimi monarchici assoluti (con l'importante indicazione nell'*Antidoto* di una possibile monarchia costituzionale all'inglese).

SERGIO ROSSI, *Un giudizio di Francis Jeffreï su V. Alfieri*, «Aevum», XXIX (1955), 2, pp. 179-180.

Espone un giudizio sull'Alfieri contenuto in una recensione della *Vita* dell'Alfieri tradotta in inglese, apparsa sulla «Edinburgh Review» del gennaio 1810 e attribuibile al direttore, Francis Jeffreï. Giudizio centrato sul rilievo del carattere indipendente e virile dell'Alfieri, della sua presunta amoralità e della mancanza di tenerezza nel descrivere le memorie dell'infanzia, e, per quanto riguarda il suo atteggiamento politico, sul contrasto fra il suo ideale repubblicano e l'avversione alla repubblica francese, che conduce il J. alla definizione di un «repubblicanesimo romano» in cui uomini di grandi meriti potevano divenir dittatori e all'osservazione che l'Alfieri non amava i re perché non era nato tale. Giudizi, come si vede, assai approssimativi, basati sulla constatazione dell'egocentrismo alfieriano ed evidentemente su di una scarsa conoscenza del preciso svolgimento dell'atteggiamento politico alfieriano. Quanto alle tragedie notevole e insolito appare – più che un confronto con quelle dello Shakespeare e il rilievo del loro classicismo, della loro mancanza di linguaggio dolce e fluente – l'accentuazione della indipendenza dei personaggi rispetto alla personalità dell'autore e dello sforzo di purificazione che lo stile nobilmente corretto rappresenterebbe rispetto alle fonti passionali che animano i personaggi. Il Rossi individua giustamente in alcune parti della recensione del Jeffreï echi della *Corinne staeliana* (e attraverso questa di note affermazioni di A.W. Schlegel); ma inutile e ozioso ci sembra il preambolo sulla indipendenza del J. da giudizi che non poteva evidentemente conoscere per ovvie ragioni

cronologiche, come quelli del Sismondi e del Foscolo non ancora formulati all'epoca di quella recensione. Errato poi è l'accenno alle edizioni «inglesi» delle opere alfieriane, ché la indicazione di Londra come luogo di stampa per l'edizione delle opere del 1804 è una falsa indicazione per ragioni di opportunità: le *Opere* vennero infatti edite a Firenze dal Piatti.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 59°, serie VII, n. 3-4, Genova, luglio-dicembre 1955

CARLO CASTIGLIONI, *Sonetto inedito di Vittorio Alfieri salvato da un portiere dell'Ambrosiana*, «Lo smeraldo», IX (1955), 6, pp. 19-22.

C. Castiglioni, prefetto della biblioteca Ambrosiana, pubblica un sonetto rinvenuto in una miscellanea di stampe e manoscritti, nel fondo raccolto da un portiere dell'Ambrosiana all'inizio dell'800, Giovanni Angelo Marella. Il sonetto, intitolato *Vaticinio*, è vaticinante in toni biblici la caduta dell'empia Parigi rivoluzionaria per opera della mano vendicatrice di Dio, porta il nome dell'Alfieri, ma non è autografo e la sua lettura non convince affatto della paternità alfieriana. Sembra piuttosto opera di un principiante montiano, enfatico e stentato insieme e che tenta di supplire alla mancanza di una vera ispirazione con un accumulo goffo di immagini ed echi biblici e con artificiosi giuochi di rime difficili («libra», «cribra», «vibra», «sfibra») derivante dal sonetto CXCVIII del *Canzoniere* petrarchesco. Ben diverso è lo stile alfieriano anche quando è più sforzato e cavilloso.

VITTORE BRANCA, *Per la storia delle «Satire» alfieriane*. Estratto da *Studi letterari in onore di E. Santini*, Manfredi editore, Palermo, 1955, pp. 64.

Il Branca, che già efficacemente tracciò la storia della elaborazione stilistica delle *Rime* alfieriane (in *Alfieri e la ricerca dello stile*, Firenze, 1947), studia ora in questo ampio saggio la formazione delle *Satire*, la loro preparazione «diluita lungo vent'anni, scartata continuamente dal sopravvenire di più imperiose sollecitazioni (da quelle delle *Tragedie* a quelle delle operette politiche, da quelle delle *Rime* a quelle degli *Epigrammi*), fatta più di intenzioni e di volontà che di violenta e ineludibile ispirazione», e in cui «la genesi dei singoli componimenti sembra obbedire non a rigorose costanti ma al variare di occasioni del tutto episodiche». Partendo dai primi accenni satirici nelle «prime sconciature» del '75-77, nel ms. 3 della Laurenziana, già indagate dal B. in altri capitoli del libro ricordato e nel saggio *Momenti autobiografici e momenti satirici nell'opera di V. Alfieri* (nel volume collettivo che l'università di Firenze pubblicò nel '49 per il centenario alfieriano), lo studioso ricostruisce ora più ampiamente il passaggio alla fase più precisa del '77

(l'anno che vede il primo tentativo di satire, la lettura di Giovenale, Orazio, Persio, la compilazione del *Vocabolario satirico*, lo schema di dodici satire) e al periodo dell'86-87, in cui l'*indignatio* antiilluministica e antivoltairiana, la volontà di una polemica vasta e impegnativa, sollecitano l'istinto satirico dell'Alfieri alla realizzazione delle *Satire*. Ma il B., al di là di questa linea generale (e che in una storia completa della personalità alfieriana andrebbe corroborata da un pieno esame dello sviluppo dell'animo alfieriano e del suo risentito contatto con il «secol vile», con il secolo «tanto ragionatore e nulla poetico», o che tale apparve agli occhi del grande preromantico), mira qui a precisare la storia più puntuale delle singole satire, con i loro «itinerari vari e capricciosi», variamente lenti o rapidi, «svogliati» o impetuosi, fondati su schedule in prosa, su brani della *Vita* (per *I pedanti* i passi dell'Ep. IV, 2, 9, 10; per *I viaggi* la narrazione dell'Ep. III; per *L'educazione* gli accenni alla propria educazione infantile nell'Ep. I; con una trascrizione in chiave satirica e intenzionalmente universale di situazioni già più sottilmente e diffusamente definite e ritratte in senso lirico-autobiografico) o su premesse dei trattati politici; per poi applicarsi a seguire il lavoro stilistico nel giuoco delle correzioni e varianti, ripercorso e precisato in esempi assai efficaci e puntuali del modo con cui l'Alfieri realizza toni caricaturali o toni di invettiva e di sarcasmo con riprese di procedimenti drammatici, di moduli ed espressioni dantesche nella ricerca di un discorso risentito e sferzante, particolarmente rafforzato nell'aggettivazione assiduamente riveduta e migliorata, nel rilievo pungente e sdegnato dei versi conclusivi, dove è spesso anche più forte il gusto dei neologismi satirici. Il saggio è ricco di osservazioni, di indicazioni, di premesse di quella nuova lettura più intera delle *Satire* che il B. si augura (da condurre, io penso, in chiara relazione con un nuovo e più intero disegno critico dello sviluppo complesso dell'ultimo Alfieri, e non in semplice forma di lettura stilistica) e che potrà venir meglio ancora sollecitato e agevolato dalla edizione critica delle *Satire* a cui da tempo lavora Pietro Cazzani. Anche ai fini di tale edizione il saggio presente offre un'utile raccolta di materiale riportato nell'appendice: la prima idea e il primo schema delle *Satire*, la descrizione dei manoscritti di Montpellier e di Firenze, con i loro schemi ed abbozzi in prosa e in versi, le prime redazioni dei singoli componimenti.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 60°, serie VII, n. 1, Genova, gennaio-marzo 1956

GHERARDO MARONE, *Vittorio Alfieri poeta de la virtud heroica*, Instituto de Literaturas neolatinas, Buenos Aires, 1951, pp. 143.

Segnalo, malgrado il grande ritardo con cui lo ricevo e lo leggo, questo volumetto (dovuto al titolare di letterature neolatine dell'Università di Buenos Aires) perché oltre all'interesse che ha, nella storia della fortuna alfieriana

na, il capitolo finale *Algunas noticias sobre la fortuna de Alfieri en la Argentina* (una fortuna teatrale di origine prevalentemente politica che fece dell'Alfieri «uno dei padri spirituali dell'indipendenza argentina» e che si riflette nel deciso alfierismo dei drammaturghi argentini di primo ottocento – Várela, Quintana –), il saggio di diretta interpretazione che il Marone offre della personalità alfieriana mi sembra interessante comunque per la riprova della estrema forza di novità dell'Alfieri, del fondo perennemente suggestivo della sua personalità, per l'appassionata adesione che essa può imporre, per le forme di avvicinamento personale che sollecita. Naturalmente non mancano al Marone una preparazione storica e la consapevolezza del problema critico alfieriano che egli riprende soprattutto nelle formulazioni del Croce e del Russo, ma la suggestione di questo piccolo libro (che sembra nascere da una tensione alla libertà che altri provò sotto il regime fascista accogliendo così l'Alfieri come una esperienza di liberazione totale, di assoluta protesta) consiste, ripeto, in questo carattere di lettura personale e appassionata, a cui (specie attraverso le rime e la loro tematica di melanconia, di solitudine, di senso del tedium e dell'oppressione vitale) l'anima alfieriana si presenta schiva e purissima, reattiva all'urto e alla volgarità della realtà, preludio vigoroso e originalissimo al dramma del romanticismo. Molte affermazioni sono piuttosto enfatiche e discutibili (troppo alla fine si insiste sul pudore e l'esercizio ascetico alfieriano nella rinuncia al mondo, donde la naturale metà piuttosto ancora che nelle tragedie nel trattato *Della virtù sconosciuta*), ma, ripeto, si tratta comunque di una testimonianza viva della forte suggestione alfieriana: né mancano nel libro osservazioni e rilievi fini su singoli aspetti della personalità alfieriana, delle tragedie, e specie sul «miracolo» della *Mirra*.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 60°, serie VII, n. 3, Genova, luglio-dicembre 1956

LANFRANCO CARETTI, *Tre lettere inedite dell'Alfieri a Paolo Frisi*, «Giornale storico della letteratura italiana», LXXXIII (1956), 403, pp. 384-389.

Pubblica tre lettere (trovate da Franco Venturi nel fondo Eg. 12 del British Museum) indirizzate (due da Siena, 31 agosto e 15 settembre 1783, una da Genova, 17 ottobre dello stesso anno) a Paolo Frisi e comprovanti un incontro dell'Alfieri con l'abate lombardo nel 1783 a Milano, incontro che rientra nella nota ricerca e richiesta da parte del poeta di giudizi di letterati settentrionali sul primo volume dell'edizione senese delle *Tragedie*. Proprio in rapporto a questi incontri del poeta con scrittori settentrionali (si ricordi però la conclusione negativa della *Vita* anche circa gli stessi giudizi e consigli del Parini, del Cesarotti e «degli altri valenti uomini ch'io col fervore e l'umiltà d'un novizio visitai ed interrogai in quel viaggio per la Lombardia») è notevole in queste lettere, più che la richiesta dei giudizi allo stesso Frisi, la

speranza di un giudizio da parte del D'Alembert (a cui l'Alfieri voleva farsi presentare dal Frisi dopo che questi aveva inviato all'illuminista francese una copia della edizione senese) e l'accenno allo conoscenza avvenuta in Milano con Pietro Verri e fino ad ora ignorata. Particolarmente interessante per la storia interiore dell'Alfieri in quell'epoca mi appare, nell'ultima lettera da Genova, lo scatto malinconico del finale: «In cammino per distrarmi ma *post equitem sedet atra cura*», che così bene colorisce il viaggiare inquieto dell'Alfieri nel periodo più intenso della «lontananza» dalla d'Albany e delle rime appunto di «lontananza», in una fase che accentua nelle rime il dolore della separazione («Sepolto ho il cor ne' gravi affanni suoi / forza ria dal mio bene hammi partito») e lo complica con il senso della sazietà e della scontentezza del viaggio pure intrapreso come distrazione ma ormai rivelante il fondo monotono delle impressioni di luoghi già noti («Senna e Tamigi, ove ogni stolto ha fede / che alberghi sol beatitudin piena / visti e rivisti ho già: né in me più riede / la vaghezza che l'uom d'attorno mena»): elementi che poi si risolvono nel grande sonetto per la Certosa di Grenoble – 2 novembre – nella rivelazione della tristezza originaria («la mestizia è in me natura»), vero fondo del tormento alfieriano, solo suscitato dalla «lontananza».

VITTORIO ALFIERI, *Virginia*, a cura di Carmine Jannaco (*Tragedie*, vol. IV), Asti, Casa d'Alfieri, 1955 (ma 30 aprile 1956), pp. 319.

Come i precedenti volumi curati dallo Jannaco (*Filippo*, *Polinice*, *Antigone*), questo nuovo volume della edizione critica delle tragedie alfieriane offre, oltre al testo definitivo, l'idea, la stesura in prosa, le successive versificazioni con le ultime varianti. Precede una nota del curatore che traccia, con chiarezza e sobrietà, la storia della elaborazione della tragedia dall'idea del 19 maggio 1777 alla stesura composta fra l'8 e il 17 settembre dello stesso anno, e poi dalla prima versificazione (nella quale, anche in relazione alle osservazioni del Lampredi, l'Alfieri apportò e completò modificazioni strutturali già in parte iniziate nella stessa stesura) fra il 10 novembre 1777 e il 21 gennaio 1778, alla seconda (5-22 luglio 1781), sulla quale il poeta ritornò insoddisfatto negli anni successivi, prima con una nuova revisione della struttura (specie per quanto riguarda il terzo atto), poi con un lavoro di perfezionamento continuato sin sulle bozze e sui «cartolini» dell'edizione Didot. Riservandoci di tornare a parte sulla storia della elaborazione di questa tragedia (nata nell'atmosfera del trattato della *Tirannide* e legata ad alcune tipiche oscillazioni del pensiero alfieriano circa l'esito di gesti eroici individuali e del loro effetto sul popolo), vogliamo fin d'ora osservare come nel finale (punto sensibilissimo e tormentoso del diagramma tragico alfieriano) solo nella redazione definitiva il poeta giungesse al pieno sviluppo dell'impeto rivoluzionario del popolo, il cui grido tirannicida svolge coralmente quello di Virginio e soffoca possentemente la voce di Appio

che manifesta la sua intenzione e speranza di domare i ribelli. Nell'«idea» il popolo «invilito cedeva alle minacce di Appio ed all'aspetto dei littori», nella «stesura» all'esortazione di Icilio (poi tolto dal finale) al popolo corrispondeva, in tensione, il titanico grido del tiranno («Ed io pure saprò traditori punirvi, annullarvi o morire»), mentre nella prima e seconda versificazione il movimento di ribellione del popolo (enucleato in «voce» del popolo solo nella seconda) veniva come attutito dal finale ergersi del tiranno: «Tempo a punirti del misfatto orrendo / perfidia ancor pria di morir m'avanza».

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 61°, serie VII, n. 1, Genova, gennaio-marzo 1957

ALESSANDRO PASSERIN D'ENTREVES, *Il patriottismo dell'Alfieri*, in *Dante politico e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 175-199.

È il testo di una conferenza tenuta all'Università di Aberdeen nel 1953 e poi pubblicata nel volume *Studi in memoria di Gioele Solari*, Torino, 1954.

Considerata la validità pratica del mito risorgimentale di un Alfieri maestro di patriottismo, ispiratore magnanimo della libertà ed unità di Italia, il Passerin analizza la genesi e la natura precisa del patriottismo alfieriano, la sua evoluzione dalla nozione illuministica «non c'è patria dove non c'è libertà» (*Il n'est point de patrie sous le joug du despotisme* affermava la *Encyclopédie*) allo scarto della soluzione voltaiana *ubi bene ibi patria* e all'affermazione *ubi patria ibi bene*, lo sviluppo, interno alla morale eroica dell'Alfieri e al suo culto (ma culto comunque, preciserei, pessimistico e non scompagnabile dall'alfieriano «purtroppo») della violenza come origine di ogni grandezza, verso la esaltazione della insuperabilità delle differenze nazionali e dell'odio nazionale. Donde deriva la conclusione che in realtà l'Alfieri non fu maestro di libertà e di patriottismo, dato il deciso aspetto illiberale, reazionario del suo patriottismo e che anzi egli fu «il diretto precursore di quel cieco e orgoglioso nazionalismo che doveva un giorno avvelenare la coscienza politica del nostro paese» e il promotore di una pericolosa concezione di letteratura patriottica, «dell'ingannevole sostituzione di un patriottismo retorico e militantero alle umili, silenziose virtù che sole possono assicurare la grandezza e il buon nome di un popolo». Conclusione che il Passerin suffraga con affermazioni del Foscolo (sulla cui valutazione alfieriana ci sarebbe però molto da distinguere e precisare) e del Manzoni, per il quale l'Alfieri «non fu liberale, non patriota, non democratico». Ora, a parte il fatto che è impossibile separare nell'Alfieri le intuizioni e le espressioni di una passione politica (più che vero, spiegato pensiero) dalla funzione che esse hanno nell'interna dinamica della sua personalità volta all'espressione poetica, dove egli ha la sua peculiare e vera grandezza, e che le sue concezioni politiche (sempre echeggianti di un significato intimo più profondo e metapolitico, di un'an-

sia esistenziale che carica il contrasto libertà-tirannide di una drammatica sofferenza della situazione umana) vanno intese entro una intuizione della vita violentemente preromantica che importa un eccezionale rilievo al sentimento dell'individuale e dell'individualità nazionale, mi sembra che contro la conclusione del Passerin si debba invocare comunque una più avvertita coscienza storicistica. Certo il patriottismo alfieriano, specie nella fase misogallica, è feroce e diverso da quello più generoso e illuminato del nostro Risorgimento, ma pure esso rappresentava l'esplosione violenta, passionale di una nuova coscienza nazionale, e lo stesso «odio nazionale» alfieriano era un momento romanticamente caratteristico e necessario della individuazione della nazione. Né d'altra parte, nella stessa fase senile dell'Alfieri, in cui gli elementi rivoluzionari libertari appaiono più deboli di fronte alla accesa passione patriottica, si deve ignorare, specie nelle commedie politiche, una sincera, anche se confusa, ricerca di soluzioni politiche in direzione costituzionale liberale. Sicché, non per equivoco, accettando tali indicazioni, insieme alla lezione più viva della *Tirannide* e alla esaltazione della nozione di patria, i liberali piemontesi del '21 potevano chiamare l'Alfieri «nostro santo», così come non mancò mai all'Alfieri il livore deciso dei reazionari. E la sua solitudine sdegnosa, la sua nuova concezione del letterato anticortigiano e anticonformistico («né visto è mai dei dominanti a lato») mal può ridursi a promotrice di una «letteratura patriottica» retorica e millantatrice. Non si può in alcun modo confondere Alfieri con d'Annunzio. Né questa era certo l'intenzione del Passerin.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 61°, serie VII, n. 2, Genova, aprile-giugno 1957

GIAMPAOLO DOSSENA, *L'«Esquisse» dell'Alfieri*. «Studi letterari per il 250° anniversario della nascita di C. Goldoni», «*Studia Ghisleriana*», serie II, vol. II (1957), pp. 257-329.

Tracciata una breve storia della «scoperta» ottocentesca dell'*Esquisse du jugement universel* (dalla lettura scettica e affrettata del Teza e dall'interesse documentario del Novati all'indagine più precisa e ricca del Fabris), lo studio del Dossena delinea anzitutto l'origine dell'operetta giovanile alfieriana nell'ambito dell'esperienza della «Società» del palazzo di Piazza San Carlo (in cui la letteratura entrava solo come un oggetto di snobistica ostentazione o di snobistica ironia, e in cui la stessa polemica antitirannica diviene «scherzo anticortigiano svolto tra cortigiani») e in un interesse più psicologico che letterario, in una fase di crisi irrisolta, nella quale la personalità alfieriana appare incerta e vari temi di diversa vitalità ondeggiano e si traducono in diversi toni ironici, moralistici, patetico-meditativi. Toni che il Dossena analizza minuziosamente: nei toni ironici si può isolare una tendenza di dicotomia dell'aggett-

tivazione giudicante (svolta poi nella *Tirannide*) ancora piuttosto precaria, mentre l'ironia, al di là del più pacifico divertimento, supera a volte la stessa satira fino a violenti scatti moralistici che non trovano però esito intero e tornano a trasformarsi nei prevalenti modi ironici, e viceversa certo gusto moralistico-picresco finisce per rivelare a sprazzi un moralismo originalissimo e più seriamente alfieriano in forme di reazione più istintiva, moralmente ed esteticamente più autentiche (fino ad un gusto del laido, dell'osceno che nella sua insistenza polemica pare al D. uno dei più chiari segni di rottura con un costume corrotto). Nell'ambito dei toni patetico-meditativi viene poi soprattutto indagato il cosiddetto autoritratto, sostanzialmente non più che un presentimento della rivoluzione di valori che si attuerà nei *Giornali* (nei quali si rileva giustamente la caduta di certi residui di illuministica utilità pubblica della propria vita). In conclusione nell'*Esquisse* andrebbero indicati elementi dinamicamente più validi «in certe notazioni sparse dove affiora un primo giudizio complessivo su questo stesso momento di letteratura sagistica dilettantesca, sulla "Société", sul costume contemporaneo, col che il giovane Alfieri cominciò a prendere coscienza dei confini del proprio io per via di quelle reazioni elusive violente e incerte, ironiche, moralistiche e patetico-meditative» che il D. ha cercato di precisare nel suo studio complesso e sottile. Studio indubbiamente interessante ed acuto, ricco di osservazioni e spunti che possono implicare avvii di una personale interpretazione alfieriana più generale ancora in formazione, e che d'altra parte appunto per tale loro carattere germinale, incontrandosi con un esame così minuto e a volte persin minuzioso, finiscono per sotoporre l'operetta giovanile alfieriana ad una indagine di significati persino un po' sproporzionata all'oggetto: come in generale spesso avviene in questi studi di un'opera «prima» in cui lo studioso ricerca per presenza o assenza un po' tutta la futura personalità dell'autore. Mentre par di avvertire un certo contrasto fra la forte limitazione dell'operetta in zona dilettantesca (alla fine troppo perdendo di quella ricerca di rapporti letterari su cui viceversa il Raimondi aveva insistito *ex abundantia*) e l'eccessivo minuto rilievo di intenzioni e tendenze del giovane scrittore nell'ambito dei vari toni e modi. Malgrado ciò lo studio porta alcune precisazioni accettabili ed utili soprattutto per quel che riguarda l'attenzione a forme di reazione più istintive di fronte a quelle più convenzionali e illuministiche, nelle quali pure, a volte – caso dello scherzo della famiglia nobile che vive da generazioni senza cuore, caso del personaggio che si presenta come «uomo» tanto per «abusare» di questa come di altre parole –, potrebbero recuperarsi sotto la impostazione di convenzione movimenti autentici e alfieranamente costitutivi: il motivo del paradosso sdegnoso di uomini-non uomini è fondamentale nella tematica alfieriana. Si poteva anche attender di più quanto a precisazione di capacità costruttive del giovane scrittore (il gusto di sceneggiatura di cui io parlai per la terza sessione ecc.) al di là del suo stesso riconoscimento dell'importanza della sua operetta come prima prova del suo «saper mettere in carta» delle idee.

GAETANO MARIANI, *Elaborazione della prosa politica alfieriana*, «Giornale Italiano di Filologia», IX (1956), 1, pp. 10-23; 2, pp. 133-157.

Il Mariani, cui si devono alcuni utili studi sulla elaborazione della prosa della *Vita*, presenta in questo saggio una indagine sull'elaborazione della prosa politica alfieriana, che si basa sul confronto degli abbozzi e delle stesure definitive dei trattati *Della tirannide* e *Del principe e delle lettere* secondo il testo datone dal Cazzani nel primo volume degli *Scritti politici e morali* dell'Alfieri (Asti, 1951). Premesso che il problema dell'elaborazione della prosa politica è diverso da quello della *Vita*, dato il carattere più chiaro di abbozzo della prima stesura dei due trattati, e che una vera indagine stilistica sarebbe quindi lecita solo nelle parti in cui l'abbozzo offre già un pensiero ben definito (più spesso si assiste quindi non al maturarsi, ma al nascere stesso dello stile), il Mariani studia il significato dei passaggi dall'abbozzo all'edizione seguendo i temi fondamentali dei due trattati: quello del tiranno e della tirannide, quello dell'ideale ricerca del libero scrittore, per poi raccogliere conclusive osservazioni sulla nuova articolazione di lingua e di stile nella redazione definitiva. Quanto al primo tema l'osservazione centrale verte sul progressivo arricchimento delle determinazioni, sulla universalizzazione delle idee sostenute, sulla crescente forza di trasformazione dei concetti in immagine, sulla intensificazione generale dei giudizi e della condanna della tirannide e dei «corpi» che la sostengono. Per il secondo si osserva l'accentuazione del contrasto fra principe e scrittore con la relativa accentuazione dell'esaltazione della potenza delle lettere e del loro primato rispetto alle scienze e alle arti figurative, e con una sempre più energica esemplificazione appoggiata ad un giudizio sempre più severo e politico. Quanto alle osservazioni conclusive e generali, lo studio insiste su di una maggiore felicità e forza di immagini (con l'abolizione viceversa di immagini troppo vistose e retoriche negli abbozzi), su di una maggiore capacità di espressione di intuizioni psicologiche, su di una più abile graduazione nell'uso dell'aggettivo e nella nuova presenza di neologismi alfieriani, su di una generale articolazione più energica e sicura sin nella punteggiatura. Quanto ai rapporti fra i due temi (e i due trattati che li svolgono), se comune si rileva una generale intensificazione (che tutto sommato io direi presente anche nell'elaborazione della poesia alfieriana e particolarmente delle *Rime*, nel cui processo elaborativo è visibile una ricerca di equilibrio in tensione, di intensificazione di ogni membro della costruzione), il M. osserva nel secondo un pericolo di diluizione e di amplificazione che disperde certa forza epigrafica originaria per maggiore chiarezza in un fraseggiare troppo fitto, e se comune e ai due trattati appare un maggior dominio della passione, sembra al M. che nella redazione definitiva si incontrino più efficacemente e dialetticamente entro una salda architettura un tono passionale e un tono dimostrativo.

Lo studio notevole e ricco di buone osservazioni appare suscettibile di ulteriore meditazione e precisazione sia per quanto riguarda la storia di questa elaborazione in sé e per sé sia per i suoi rapporti con il generale svolgimento

di idee e di poesia, di coscienza stilistica dell’Alfieri. Storia e rapporti non facili data anche la notevole apertura cronologica fra la prima redazione della *Tirannide*, ’77, l’inizio, nel ’78, del *Del principe e delle lettere*, e la continuazione di questo nell’81 fino all’86, anno in cui i due trattati vengono ripresi e riscritti. Donde la diversità di situazione dei due trattati non solo quanto a posizione del tema e a prima disposizione (più passionale nel primo, più ragionativo nel secondo, come li giudicò l’Alfieri sul manoscritto nell’86, vedendovi la diversità fra un’età giovanile e una maturità meno ardente), ma proprio quanto a maturazione e sviluppo di pensiero e di possesso artistico: su cui io penso si dovrebbe più insistere, accertando più integralmente il muoversi dell’animo alfieriano (con il crescere del pessimismo e il sintomatico infittirsi dei «purtroppo») e il maturarsi del suo stile in cui occorrerebbe anche misurare i rapporti con l’elaborazione coeva di tragedie e rime.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 62°, serie VII, n. 1, Firenze, gennaio-aprile 1958

VITTORIO ALFIERI, *Le tragedie*, a cura di Pietro Cazzani, Mondadori, Milano, 1957, pp. LVI-1372.

Questa nuova edizione delle tragedie alfieriane, che viene ad arricchire la bella collezione dei «Classici Mondadori», diretta dal Flora, offre il testo autorizzato dall’Alfieri nella Didot dell’87-89, discostandosi dalle edizioni del Bruscoli e dello Jannaco (ferma purtroppo alla *Virginia*) solo per quel che riguarda la punteggiatura e la grafia, semplificate e ammodernate dove ciò è apparso necessario per eliminare «una fatica e un fastidio eccessivi al lettore moderno» e ad un vasto pubblico non specialistico, a cui la collezione si rivolge. Criteri che il Cazzani aveva già ampiamente esposti nell’articolo *Sopra un autografo alfieriano: la riforma teatrale e l’ortografia delle tragedie* in «Convivium», da me schedato nel n. 3-4, 1955 di questa rivista, e che qui vengono riassunti e collegati con la indicata volontà di una «cauta modernizzazione»: eliminazione di usi settecenteschi o di errori dell’autore, o interpretazione di intenzioni polemiche ormai per noi non più valide. Il che non toglie che (anche con l’ausilio indicativo del saggio del Cazzani sopra citato) lo studioso dell’Alfieri debba ancora rivolgersi alle edizioni più conservative per recuperare interamente la precisa volontà dell’Alfieri che preparò il testo delle sue tragedie preoccupato anche, da vero poeta teatrale, di suggerire in ogni particolare una recitazione fedele delle sue opere in diretta relazione alle particolari condizioni degli attori del suo tempo.

L’edizione (che riporta anche gli abbozzi dell’incompiuta *Carlo I*, e delle tramelogedie *Conte Ugolino* e *Scotta*) è completata poi da un corredo di note che sinteticamente espongono la storia della elaborazione delle singole tragedie, i rapporti di queste con opere, miti, narrazioni storiche a cui l’Alfieri

si riferí, e riportano le definizioni dei caratteri dei personaggi quali vennero date dall'Alfieri nel ms. 10 della Laurenziana.

Quanto all'introduzione, essa si presenta decisamente rivolta a sottolineare, come dice il suo titolo (*Vocazione tragica di Vittorio Alfieri*), la centrale natura tragica del poeta pur ponendola entro la «cornice» di prologo e commento della linea della poesia satirica alfieriana e sotto la spinta alimentatrice del contrasto vitale e dell'ansia morale dell'uomo resi poi esplicati interamente nella *Vita*. Le tragedie e il periodo dell'attività tragica, fra la *Cleopatra* e la edizione Didot, sono così posti al centro della vita e dell'arte alfieriana, come «espressione piena del suo animo», della sua aspirazione alla libertà nella sua complessa origine etico-politica e nel suo valore più profondo e generale che renderebbe «tragedie di libertà» non solo quelle così chiamate dal poeta, ma tutte le sue tragedie, di cui poi il Cazzani rileva (anche con l'appoggio di sintomatici passi delle *Rime*) il finale moto di scontentezza dei personaggi tesi ad un'assoluta libertà, ma consapevoli della sua impossibilità, in un movimento profondo che supera effettivamente la pura dimensione politica e ha cause «ignote e perciò tanto più terribili»: come viene documentato nei casi estremi del *Saul* e della *Mirra* (giustamente designata come «massima espressione della poesia alfieriana»), in cui si avverte anche il valore storico di una simile intuizione tragica. Motivi questi ultimi su cui io non posso che sostanzialmente convenire, data l'interpretazione che è alla base della mia *Lettura della Mirra* (n. 1 del 1957 di questa rivista), la quale poi riprende e sviluppa temi del mio volume *Vita interiore dell'Alfieri* (Bologna, 1942).

A questa ricostruzione della intuizione tragica alfieriana (che mi par più felice ed evidente del primo capitolo sul «contenuto morale della satira: dal *Jugement* alla *Finestrina*») il Cazzani aggiunge un capitolo sullo «stile tragico», che offre alcuni accenni soprattutto utili ad impostare un inquadramento del teatro alfieriano nell'aspirazione tragica del Settecento, spesso meno calcolato dalla critica (e da tal punto di vista considererei molto importante la prova della *Merope* in confronto con la *Merope* maffeiana), e sulla riforma teatrale dell'Alfieri, sulle sue molto precise preoccupazioni teatrali, la cui identificazione porta il Cazzani a collegare l'Alfieri ancor più che a quelle dei «letterati» alle esigenze degli uomini di teatro come il Riccoboni (su cui utilissimo è il saggio di C. Varese, *Luigi Riccoboni: un attore tra letteratura e teatro*, schedato nel n. 1, 1958 della «Rassegna») e cioè ad un aspetto più tecnico, concreto, meno libresco, della esperienza e della aspirazione settecentesca ad una nuova tragedia italiana.

E se il titolo del capitolo sembrerebbe impegnare l'autore anche ad una definizione più precisa e particolareggiata dello stile tragico alfieriano, le considerazioni sulle precise condizioni tragico-teatrali della tecnica e del verso alfieriano mi sembrano, tutto sommato, un'offerta assai interessante, più interessante di qualche possibile illustrazione strettamente stilistica della poesia alfieriana, che comunque dovrà sempre concretamente incentrarsi nel riconoscimento della poetica «tragica» alfieriana e nel suo storico, dina-

mico sviluppo entro la storia di tutto l'Alfieri, della sua cultura, della sua profonda e sofferta esperienza vitale etico-politica e poetica: una storia in cui i suoi nuclei poetici verrebbero poi a prendere tanto maggiore evidenza e tanto più ricca complessità di particolari e successive determinazioni.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 62°, serie VII, n. 3, Firenze, settembre-dicembre 1958

PIETRO MAZZAMUTO, *Proposte sull'Alfieri*, Palumbo, Palermo, 1957, pp. 83.

Si tratta in verità di «proposte» più volenterose che convincenti, sostenute oltre tutto da una certa mescolanza di procedimenti critici poco assimilati e frettolosamente esercitati così come le tesi critiche appaiono poco meditate e verificate anche quando alcuni loro elementi possono presentare una ulteriore utilizzabilità. Parlo in questo caso del primo saggio, che intende studiare la genesi del *Saul* e l'importanza che in questa avrebbe avuto la presenza dell'*Oedipus* e dell'*Hercules furens* di Seneca. Orbene questo che può essere un legittimo e assai interessante rilievo di testi tragici presenti alla memoria creatrice dell'Alfieri come stimoli e suggerimenti nella creazione della propria tragedia (il che non esclude poi l'importanza fondamentale della lettura biblica così ricca di spunti e di offerte alla fantasia alfieriana e certamente essenziale ad agevolare il poeta nella nuova incarnazione del limite ostile di una realtà oscura e tirannica nella crudele divinità ebraica), viene troppo forzato fino all'ipotesi di una totale identificazione della genesi del *Saul* con una genesi tutta senechiana e fino alla postulazione (anche metodologicamente poco chiara) della necessità «di un adeguato schermo letterario a sottendere l'esperienza autobiografica alfieriana». Le tragedie senechiane divengono addirittura la «falsariga stilistica» del *Saul* e la tecnica alfieriana in quella tragedia si riduce a «un libero ricalco».

Ma certo ancor più inaccettabile è la proposta di interpretare le *Rime* come ispirate al gusto «neoclassico» e ad una «poetica dell'armonia»; dove gli studi di poetica vengono ripresi in una versione, arbitraria e falsamente storicistica, che accumula inutilmente citazioni di poeti neoclassici e di principi neoclassici in maniera tutta esterna rispetto alla vera realtà e alla direzione di poetica delle *Rime* alfieriane. Senza poi una distinzione in seno al neoclassicismo di tendenze che avrebbero almen reso meno improprio l'accostamento di aspetti marginali delle *Rime* alfieriane a diversi aspetti della poetica neoclassica. E senza una vera distinzione nello sviluppo delle *Rime*, che solo all'inizio presentano sonetti «pittorici» e galanti più vicini a forme classicistiche settecentesche (e non però veramente «neoclassiche») e che quanto più si fanno personali e mature tanto più chiaramente corrispondono ad una poetica chiaramente preromantica, di tensione, di articolazione dinamica e drammatica, fino a cogliere rari momenti di superiore serenità (il sonetto a Marina

di Pisa) solo sull'eccitazione sentimentale e sullo stimolo di un paesaggio tempestoso romanticissimo. Poetica della «bellezza ideale», dell'*edle Einfalt und stille Grösse*? E infatti a un certo punto (p. 68) il M. deve pur ammettere: «le rime per la Stolberg non rivelano di certo il decisivo impianto neoclassico dei versi che abbiamo sin qui esaminato». Ma quei versi erano appunto versi dei sonetti galanti-pittorici del '76 e le rime per la Stolberg (specie nei loro cicli più alti in cui l'amore funziona come lontananza che eccita l'animo poetico a intensi moti drammatici e pessimistici) sono nient'altro che le vere rime. Che poi il preromanticismo alfieriano sia intriso di elementi neoclassici è altro discorso e che ideali di saggezza, armonia ecc. si presentino entro un tono più pacato nelle rime ultime è discorso da tenere in ben più complessa maniera; ma far delle rime un frutto di poetica «neoclassica» (se si vuol pur dare a parole per quanto approssimative un centro di identità) è praticamente sbagliato. Assai strano l'errore di p. 48. La prova della consapevolezza, anche se non filosofica, che l'Alfieri avrebbe avuto sin da ragazzo della «bellezza ideale» sarebbe il fascino avvertito nel leggere il canto di Alcina, quando «a quei bellissimi passi che descrivono la di lei bellezza» si faceva «tutto intelletto per capir bene». Ma il ragazzo si faceva tutto intelletto per capir bene ciò che la sua esperienza non gli aveva ancora insegnato, come chiarisce poi l'accenno alla celebre strofa *Non così strettamente edera preme* e ai due ultimi versi di questa, non molto attinenti, per verità, al tema della «bellezza ideale».

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 63°, serie VII, n. 2, Firenze, maggio-agosto 1959

LANFRANCO CARETTI, *Le carte alfieriane della raccolta Cora*, Istituto di letteratura italiana, Università di Pavia, 1960, pp. 67.

In attesa della ormai prossima pubblicazione dell'epistolario alfieriano curato dal Caretti per l'edizione della Casa d'Alfieri di Asti, accogliamo con molto piacere questa raccolta e catalogo delle carte alfieriane prima in possesso dei marchesi Colli di Felizzano, poi di Luigi Cora, il cui figlio Galeazzo ha voluto così realizzare il desiderio del padre, ammiratore dell'Alfieri e delle sue opere. Oltre al catalogo delle cinquantasette lettere autografe dell'Alfieri alla sorella, che il Caretti pubblicò già nel suo volume *Studi e ricerche di letteratura italiana*, Firenze, 1951, il volumetto (che esce in edizione numerata e non venale) raccoglie ventiquattro lettere dirette al cognato, conte di Cumiana, dieci ricevute inviate alla sorella e relative al pagamento della pensione (più una dichiarazione d'obbligo a favore della madre di un cameriere e un'istruzione per un cameriere), cinque lettere di Elia ai conti di Cumiana, il catalogo, ragionato ed episodicamente illustrato, di diciotto lettere della d'Albany al marchese Colli-Ricci e di quindici documenti, tredici dei quali sono copie di lettere della sorella e del cognato all'Alfieri.

L'interesse vero della pubblicazione risiede naturalmente nell'offerta di testi inediti o restaurati: e cioè, fra le lettere al cognato, quattordici di esse, e le cinque lettere-rapporti di Elia. Le prime lumeggiano particolari della difficile e controversa storia della «donazione» fatta per «essere libero della mia persona e sicuro». Ma più interessano due lettere da Berlino e da Madrid del '69 e del '71 per accenni illuminanti su certi atteggiamenti del giovane Alfieri nel periodo dei viaggi europei. Come il ribadito giudizio di insopportanza per la Germania «*c'est de tous les pays de l'Europe le moins curieux à voir, et on s'ennuye bientôt de ne voir que des gueux et des soldats*»; la dichiarazione di simpatia per l'Inghilterra: «*dans ce trouble de voyage je regrette deux choses: la tranquillité de Cumiana et de l'Angleterre, celleci j'espère de la revoir avant mon retour, dans l'autre j'espère d'y finir mes jours*»; e la denuncia di una finale stanchezza dei viaggi che sembrerebbe convalidare in parte, con qualche venatura di snobismo, l'interpretazione negativa della satira IX: «*je me porte fort bien, mais je donne au diable les voyages; et si ce n'estoit par respect humain, je serois déjà à Turin; mais je me sui fait la pillule, il faut l'avaler!*»).

Quelle di Elia, confidente segreto dei conti di Cumiana che desideravano essere minutamente informati sulle mosse del giovane ed estroso parente, sono importantissime, specie quelle inglesi, per le informazioni sulla biografia alfieriana e confermano sostanzialmente la «veridicità» della narrazione della *Vita* circa i particolari del viaggio in Finlandia e le vicende del duello e dell'orribile disinganno londinese. Direi di più: la lettera da Pietroburgo e le due lettere inglesi, e specie la prima, sono documenti formidabili di scorcii alfieriani entro pagine rozze, ma così schiette e sinceramente animate dal ritmo della vicenda e dall'interesse che essa ha suscitato in questo cameriere d'eccezione alle prese con la penna. Da tal punto di vista sottolineerei come impagabile commento alla narrazione alfieriana del viaggio fra i ghiacci la pagina di Elia, con in più il particolare, lasciato cadere dal poeta nel suo individualistico rilievo, e pur così singolare, del cameriere che suona il violino mentre il padrone rema furiosamente: «... si è impiegato il tempo a passeggiare sopra il mare e vedere isole deserte, che la prima passeggiata che fece l'à fatta solo sopra una picola barca, che traversò un golfo e quando fu di là lasiò indare la barca, e restò in un'isola deserta e dove a forsa di cridare si fece sentire, e si acorse con altra barca a prenderlo, e duopo mi fece montare io con lui con il violino, e lui remava ed io sonavo; e puoj presi ancor io un remo, ed abiamo fatto più miglia per indare in una picola isola deserta, dove mi fece ancora suonare molto il violino, e faceva belissimo tempo, che in diffetto di questo nonso come se ne saresimo tirati noj due soli a remare, che sul principio indava molto male; e siamo arrivatti a casa che le ortiche sono state buonissime per il grande apetitto che aveva il mio padrone».

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 64°, serie VII, n. 1, Firenze, gennaio-aprile 1960.

MARIO BARATTO, *Tyrannie et liberté dans la tragédie de Alfieri. Le théâtre tragique*, Éditions du centre national de la recherche scientifique, Paris, 1962, pp. 297-313.

Il Baratto, noto già per i suoi saggi su autori teatrali (Ruzzante, Goldoni, Pirandello), si applica in questo saggio al teatro alfieriano di cui cerca di individuare attraverso l'analisi di alcune tragedie sintomatiche (*Filippo*, *Polinice*, *Antigone*, *Virginia*, *Timoleone*, *Congiura dei Pazzi*, *Agamennone*, *Saul e Mirra*) l'essenziale conflitto personale e storico: il conflitto tragico e insolubile fra tiranno e tirannia, il conflitto fra la celebrazione della libertà e l'universalizzazione del suo contrario. Ciò viene precisato nel *Filippo*, di fronte al quale la storia successiva della tragedia alfieriana propone sviluppi, aggiustamenti, contraccolpi, diversioni; la coincidenza esistenziale fra trono e tiranno nel *Polinice*, la proposta dell'eroe, vittima consapevole nell'*Antigone*, la nuova presenza-assenza del popolo nella *Virginia* (tragedia ambigua e complessa più di quanto solitamente si creda), il nuovo riavvicinamento dell'eroe di libertà e del tiranno nello slancio di potenza vitale che li caratterizza ambedue (*Timoleone*). Donde, al centro dell'esperienza di questo aristocratico ribelle, una esaltazione dell'individuo, solo con una passione e in conflitto con l'universo, che apre una nuova sensibilità spostata in avanti rispetto a quella del secolo successivo. Esaltazione che supera il tema politico (fra *Congiura dei Pazzi*, *Rosmunda* e *Oreste*) e che contiene un'intima debolezza: ché gli altri, il mondo comune mantengono delle costanti positive e l'eroe giunge, con *Saul e Mirra*, ad una coscienza tragica e ad una catarsi, nel suicidio, della sua falsa nozione di libertà, della sua passione incapace di concretizzarsi e operare nella storia. Così il conflitto fra tirannia e libertà è ricondotto nell'interno dei personaggi come elemento originario di una contraddizione morale e psicologica che bisogna affrontare e risolvere. Si tratta di brevi e dense pagine assai interessanti e che chiederebbero una discussione minuta e ricondotta all'analisi delle singole tragedie utilizzate; per esempio il caso della *Virginia* che mi par caricata di un significato maggiore del reale o il caso di *Saul* per il quale la più *terribil fonte* della sua sventura mal può risolversi solo nella incapacità del personaggio ad accettare la sua mortalità e non nella «terribil ira» di Dio.

E alla fine mi sembra che da questa prospettiva nasca un pericolo e una contraddizione: quella di proiettare Alfieri al di là del romanticismo (con un rischio simile alla nota tesi del Calosso) e quella viceversa di vedere il teatro alfieriano solo nella storia teatrale come anticipo dell'opera verdiana, eliminando, nella nostra storia, un più forte rapporto fra l'Alfieri e il Foscolo e soprattutto il Leopardi.

Ma, ripeto, si tratta di un saggio assai vivo e comunque nato da un interesse vero per una profonda poesia che è grave errore non riconoscere, come invece a volte accade di dover sentire anche da parte di lettori moderni, ma fermi ad una immagine retorica, e perciò rifiutata, del grande poeta preromantico.

RICCARDO SCRIVANO, *La natura teatrale dell'ispirazione alfieriana e altri scritti alfieriani*, Milano-Messina, Principato, 1962, pp. 314.

Il volume comprende sette saggi che riguardano momenti e aspetti diversi dell'attività letteraria dell'A.: le tragedie, il «Parere» che concluse l'edizione parigina delle tragedie nell'89, la *Vita*, le commedie. Al centro è il saggio che dà il titolo al volume: in esso viene sottolineata la condizione essenzialmente teatrale nella quale nascono le figure tragiche alfieriane, non solo perché rappresentano spesso uno stato interiore di contrasto, o di «perplessità», come diceva l'A. per *Saul*, ma perché è nel rapporto con le altre figure (Antigone-Creonte, ad esempio) o con gruppi perfino di altre figure (Mirra-corte di Cipro) che si definiscono nella loro sostanza drammatica. Una vera comprensione dell'opera tragica alfieriana non si ha pertanto ove si prescinda dalle dimensioni teatrali in cui il poeta la pensò ed elaborò: è sulla base di questa linea direttiva che s'imposta anche il saggio, *Lo svolgimento delle tragedie*, che mira a segnare le successive tappe dell'opera tragica alfieriana coi suoi nuclei ispirativi, le complesse elaborazioni, gli assestamenti, le acquisizioni letterarie, le spinte polemiche che la nutrirono. Un esame particolareggiato dell'insieme di questi elementi nella prospettiva costante di quella sostanza teatrale dell'ispirazione alfieriana viene poi condotto per il *Saul*, mentre una presentazione della tarda tragedia dedicata a Bruto minore permette allo S. di tornare sul tema del rapporto politica-tragedia nell'A., al fine di indicare come la tensione politica alfieriana sia solo una delle componenti della sua ispirazione e come tale collabori a determinare la visione generale delle cose propria del poeta.

Il saggio sull'A. *critico di se stesso* vuole essere un esame della consapevolezza artistica dell'A., e pertanto un contributo, da un particolare punto di vista e condotto su di un materiale che per l'A. costituiva soprattutto un mezzo per illuminare lettori ed attori sulle sue opere, alla poetica alfieriana. Che, anche nei suoi tardi sviluppi, nei suoi svolgimenti ormai privi di poesia, ma non per questo privi di rilievo storico e culturale, resta ancora il punto di vista e il tema essenziale dei saggi conclusivi sulla *Vita* e sulle commedie.

Nel suo insieme il volume si presenta organico e fortemente penetrante: senz'altro uno dei contributi più importanti alla interpretazione critica del grande poeta preromantico.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 68°, serie VII, n. 2-3, Firenze, maggio-dicembre 1964

VITTORIO ALFIERI, *Opere*, introduzione e scelta a cura di Vittore Branca, Milano, Mursia, 1965, pp. XXX-1275.

Questa nuova raccolta di opere alfieriane (con brevi note, a cura del Branca per la *Vita* e le *Rime*, a cura di Giancarlo Guerra per le altre opere), contie-

ne la *Vita*, il *Filippo*, il *Polinice*, l'*Antigone*, la *Virginia*, l'*Agamennone*, l'*Oreste*, l'*Ottavia*, il *Don Garzia*, il *Saul*, la *Mirra*, il *Bruto Secondo*, il trattato *Del Principe e delle lettere*, *La virtù sconosciuta*, due satire (*I viaggi*, *L'educazione*), la *Finestrina*, una scelta delle *Rime*, e alcuni documenti minori (*Giornali*, *Annali*, *Prefazione alle chiacchiere*). Raccolta assai vasta, anche se può dispiacere l'assenza almeno della *Congiura dei Pazzi* e del trattato *Della tirannide*.

La scelta è introdotta da un saggio del Branca che si conclude con una bibliografia ragionata e, rapidamente ripercorrendo la vicenda umana-artistica dell'Alfieri, tende a precisare le condizioni delle sue convinzioni estetico-poetiche («tra i chiaroscuri del “furore” secentesco e una concezione tipicamente razionalistica della poesia», «fra razionalismo e neoclassicismo», non senza ascendenze barocche, fra «furore e colorito secenteschi e lima e giudizio – cioè ragione – settecenteschi»), ricavandone poi una diagnosi coerente della poetica attiva delle rime e delle tragedie dell'Alfieri che trascende «risolutamente la tradizione culturale del suo tempo» «non perché romantico o protoromantico, ma per il suo potente e prepotente temperamento poetico», per la esigenza «sempre esasperata» della sua personalità. Infine l'introduzione mostra l'essenziale esperienza delle rime nella formazione ed espressione delle tragedie e «il processo circolare dalla lirica alla tragedia e dalla tragedia alla lirica».

Il saggio ha certo un suo impegno notevole e un andamento tutt'altro che convenzionale, come certo è accettabile il forte ricambio rime-tragedie. Naturalmente, dal mio punto di vista, appaiono esagerati la componente secentesca e lo scarto così risoluto dell'elemento storico preromantico sostituito solo da un carattere del temperamento poetico alfieriano senza le sue radici in una crisi culturale, storica, letteraria.

E può essere indicativo, in tal senso, che in tale proposta critica, pur interessante e decisa, manchi una vera considerazione delle prospettive etico-politiche alfieriane (e magari lo stesso scarto, nell'antologia, del trattato *Della tirannide*).

ANGELO FABRIZI, *Studi inediti di Vittorio Alfieri sull'«Ossian» del Cesarotti*, Centro Nazionale di Studi Alfieriani, Asti, 1964, pp. 71.

È uno studio minuto e accurato degli inediti *Estratti d'Ossian per la tragica* del ms. Laurenziano «Alfieri» 15. Tenuto conto anche delle postille alfieriane alla copia dell'*Ossian* posseduta dall'Alfieri (e ora nella biblioteca di Montpellier: la seconda edizione italiana del 1772, base dello studio alfieriano ben più della copia inglese pure posseduta dall'Alfieri), e rilevato il grande interesse alfieriano per quell'insigne documento del gusto preromantico, il Fabrizi esamina attentamente la riduzione in forma drammatica, da parte dell'Alfieri, di tredici poemetti ossianeschi (10797 versi dell'originale ridotti a 5000), attuata eliminando le parti narrative, le similitudini, le descrizioni,

le perifrasi, i passi troppo elegiaci e sentimentalmente lirici, e lavorando spesso sul linguaggio cesarottiano più effusivo o vago-leggiadro, in direzione di forme più concise (e dunque – contro l'affermazione del Mazzoni – mutando anche molti dei versi ripresi dall'originale negli *Estratti*) e secondo un gusto più nativamente tragico e, a suo modo, più classico. Studia poi le «so-prallineature» di parole e di intere espressioni ossianesche negli *Estratti* che poterono colpire in varia maniera l'Alfieri e che a volte ritornano in battute delle tragedie (specie nel *Saul*) o dell'*Etruria vendicata*. Più rapido e meno approfondito è il finale accenno alle ragioni del generale fascino ossianesco per l'Alfieri che ricondurrebbe, al di là della verifica attenta degli *Estratti*, a una più complessa indagine sullo stesso preromanticismo alfieriano.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 69°, serie VII, n. 2, Firenze, maggio-settembre 1965

VITTORIO ALFIERI, *Agamennone*, a c. di Carmine Jannaco e di Raffaele De Bello, Asti, Casa di Alfieri, 1967, pp. 277.

Riprendo con questa scheda a dar notizia dei numerosi volumi che son venuti arricchendo la monumentale e benemerita edizione astese delle opere alfieriane, base fondamentale per una ripresa degli studi critici alfieriani in direzione di nuovi approfondimenti e ricerche sul tormentato e imponente lavoro stilistico-poetico del grande poeta preromantico e – attraverso tali approfondimenti – in direzione di nuove intere interpretazioni dell'opera e della personalità storico-poetica dell'Alfieri. Per stare al presente volume che (introdotto da una brevissima nota informativa, volta a precisare i dati cronologici dell'iter costruttivo-elaborativo della tragedia fra l'idea del 19 maggio 1776 e l'edizione Didot dell'89: vi sono però anche utili accenni al rapporto dell'Alfieri con il *Thiestes* senechiano in base all'esistenza di estratti, postille, traduzioni di drammi senechiani valevoli non solo per l'*Agamennone*, ma anche per il *Polinice*, l'*Antigone*, l'*Oreste* e l'*Ottavia*, e che saranno a suo tempo pubblicati nell'edizione astese) offre un'accuratissima edizione dei vari testi (testo definitivo Didot, idea, stesura, complesse revisioni di ambedue, prima versificazione del '78, seconda versificazione dell'81, e, in calce alle due versificazioni a fronte, le varianti della seconda versificazione corretta, della copia ambrosiana, della prima edizione senese, della stessa corretta, della copia Polidori, della stessa corretta), si pensi a quanto una simile offerta dei materiali testuali può rappresentare per una ricostruzione critica impegnativa di questa importantissima tragedia, che tanto (a cominciare dal parere alfieriano puntato sulla distinzione fra l'eccellenza tecnico-teatrale e una certa svalutazione dell'argomento poco «nobile» e tragico) ha impegnato la critica, con sbalzi di giudizio che giungono all'estrema qualifica calossiana della tragedia meno «alfieriana» e più borghese del grande poeta,

trovano una piú graduata misura (non priva di difficoltà) entro lo sviluppo alfieriano quale fu tracciato dal Fubini, ma possono anche risolversi, se non in una apologetica valutazione di assoluta eccellenza e maturità (si pensi comunque al giudizio cosí alto del Momigliano), certo nel circostanziato rilievo di un acquisto eccezionale (soprattutto rispetto alle prime tragedie, anche se rimesso in gioco nelle varie forme di quelle successive fino alla vera maturità e superiorità assoluta attinta fra *Saul* e *Mirra*) di capacità di fusione, graduazione teatrale e poetica, non prive però di una profonda, autentica pressione tragica, verificabile sia nella possente maturazione dell'azione-delitto (come vide appunto il Momigliano) sia nella vibrazione intensa dei vari personaggi, a volte negata da certi critici (il caso anzitutto di Agamennone, troppo risolto spesso, sulla scorta del parere alfieriano, in forme di un «marito tradito», debole e troppo bonario, passibile di qualche rilievo di ridicolo, e invece – si pensi alla grande scena del suo ritorno in Argo – estremamente tormentato, angosciato, inquieto anche nell'espansione eccessiva della sua autoassicurazione di pace e di felicità riconquistata), sia nell'eccezionale sigla del finale profondamente pessimistico-tragico in cui convergono – intorno al delitto che non trova intera conclusione, foriero di altri orribili delitti – le delusioni possenti di tutti e quattro i personaggi: da Agamennone che aveva presentito la sua tragica sorte, ma non la «mano» da cui egli sarebbe stato ucciso, ad Egisto (certo il piú scoperto e non privo di tracce piú schematiche) che si vede sfuggire il piccolo Oreste (dove l'incompiutezza della sua azione), ad Elettra che verifica lo scacco tremendo della sua azione intesa a salvare insieme padre e madre, a Clitennestra che piú profondamente rivela il ribaltamento da eccitazione attiva-delittuosa, mossa alla ricerca di una sua assurda felicità, a delusione inorridita nel riconoscimento dell'innocenza del marito ucciso e della scelleratezza dell'amante. Accenni questi del tutto insufficienti a una direzione di interpretazione e valutazione che potrà giovarsi appunto, nella sua concreta e intera immagine di questa grande tragedia poetica e teatrale, dello studio attento dell'elaborazione del testo (priva sí, come appare a una prima verifica, delle svolte profonde che subirono durante la loro elaborazione soprattutto le due prime tragedie e l'*Antigone*, ma continuamente sollecitata da approfondimenti tecnico-teatrali e stilistico-drammatici), anche tenendo conto dei lunghi intervalli fra idea, stesura, versificazioni, corrispondenti a importanti scadenze dell'intero sviluppo e della maturazione della personalità poetica alfieriana.

VITTORIO ALFIERI, *Scritti politici e morali*, II, a c. di Pietro Cazzani, Asti, Casa di Alfieri, 1966, pp. XXXIII-284.

Il presente volume raccoglie i testi definitivi criticamente accertati e le prime redazioni del poemetto *l'Etruria vendicata*, delle cinque Odi *L'America libera*, dell'ode *Parigi sbastigliato* e della breve favola, pure in versi, *Le*

*mosche e le api*: e dunque la parte in versi del *corpus* degli scritti che possono latamente definirsi «politici e morali» (nel primo volume erano comprese le opere di tal genere in prosa: *Tiranide*, *Del principe e delle lettere*, *Panegirico di Plinio a Traiano*, *Dialogo della virtù sconosciuta*).

Particolarmente importante appare l'edizione critica dell'*Etruria vendicata* (e più marginalmente quella della favoletta che non aveva mai avuto edizione critica) dato che per l'*America libera* e il *Parigi sbastigliato* già nell'edizione delle *Rime* curata dal Maggini si era in possesso di una edizione critica molto accurata. Utilissima è la riproduzione integrale degli autografi ai fini dello studio del lavoro alfieriano di elaborazione stilistica (scopo ben presente al Cazzani nella sua introduzione, e forse alla fine sin eccessivamente rilevato rispetto al fondamentale scopo di uno studio integrale dello sviluppo della poetica alfieriana nelle sue componenti ideologiche e storico-etico-politiche particolarmente essenziali, specie nella direzione di questi scritti) e della loro lunga e interrotta composizione durante anni «drammatici» per la lontananza forzata della donna amata su cui a volte il Cazzani sembra troppo insistere – il caso dell'*Etruria vendicata* – nella considerazione di elementi biografico-sentimentali, importanti anch'essi, ma non unici certo nella stessa tormentosa composizione del poemetto (paragonata dal Cazzani a quella singolarmente complessa del *Filippo*), fra la difficoltà dell'«agrodolce terribile» cui l'Alfieri aspirava e la difficoltà della sua stessa problematica etico-politica. Comunque la stessa introduzione appare ben meritaria, sia per le ipotesi e le prove relative alla cronologia della composizione e pubblicazione di queste opere sia per i rilievi sul diverso grado di elaborazione di queste opere (estremo quello dell'*Etruria*, molto minore quello degli altri componenti). In vista di nuovi studi su queste opere rinvio, per quanto riguarda l'*America libera* e l'*Etruria vendicata*, alle pagine del mio saggio *Il periodo romano dell'Alfieri e la Merope*, in *Saggi alfieriani*, Firenze, Nuova Italia, 1969, pp. 42-52.

VITTORIO ALFIERI, *Oreste*, a c. di Raffaele De Bello, Asti, Casa di Alfieri, 1967, pp. 333.

All'edizione del testo definitivo, dell'idea (1776), stesura (1777), prima (1778) e seconda versificazione (1781) (con in nota le varianti di copie e stampe), è premessa al solito una breve introduzione che utilmente indaga soprattutto sulla particolare condizione della ideazione della tragedia. In rapporto alla contemporanea e più faticosa ideazione dell'*Agamennone*, l'ideazione dell'*Oreste* appare inizialmente rapida e spedita concentrandosi sulla costruzione del personaggio di Oreste (il solo nuovo rispetto ai personaggi dell'*Agamennone* e della struttura scenica della favola). Poi l'idea fu ripresa e ampliata intorno alla figura di Clitennestra, concepita prima come personaggio di secondo piano (rispetto al motivo centrale della furia

vendicatrice di Oreste) e poi (per tutto il lavoro di attuazione della tragedia) ripresa e arricchita nel suo doppio dramma di moglie e madre (forse anche sull'iniziale, ma non essenziale, stimolo di una lettera del Lampredi), mentre lo stesso scioglimento dell'azione è cambiato già nella ripresa e nuova scrittura dell'idea: prima consisteva nella morte di Clitennestra, che questa incontrava per mano, consapevole, del figlio, mentre tentava di difendere Egisto, poi si sistemava (con minore innovazione rispetto alla tradizione orestea, ma certo con maggiori possibilità poetiche intorno alla furia cieca e «fatale» di Oreste) nella forma definitiva. Rimane agli studiosi di questa tragedia il compito di realizzare, al di là di questo primo scandaglio sulla ideazione della tragedia, e al di là di più schematiche indicazioni del curatore circa il lavoro successivo, le offerte dei testi per una intera ricostruzione dinamica della elaborazione dell'*Oreste* (da cui certo potranno prender maggiore validità anche osservazioni già a volte affacciate dalla critica circa le difficoltà di questa tragedia anche in rapporto all'*Agamennone* e alla sua diversa armonica misura).

VITTORIO ALFIERI, *Congiura de' Pazzi*, a c. di Lovanio Rossi, Asti, Casa di Alfieri, 1968, pp. 311.

L'edizione di questa «tragedia di libertà» (a mio avviso la più intensa, poetica, «alfieriana» delle «tragedie di libertà», come ho mostrato nel saggio *Il finale della «Tirannide» e le tragedie di libertà*, in *Saggi alfieriani*, già citati in queste schede) riporta, dopo il testo critico, l'idea (1777), la stesura (1778), la prima (1780) e la seconda versificazione (1781) e le varianti delle revisioni e stampe fino al testo della Didot. La brevissima introduzione dà notizia del percorso esterno di tale lungo lavoro, con qualche osservazione specie sulle modifiche già nell'idea e sulla riduzione dei «modi discorsivi» nel passaggio alla seconda versificazione.

Al di là di tali osservazioni sul complesso lavoro di conquista e intensificazione espressiva potrebbe aprirsi un lungo discorso: basti qui notare come di quel lavoro può essere spia significativa almeno il punto delicatissimo dell'ultima battuta di Raimondo ferito a morte (vera poetica conclusione eroica pessimistica della tragedia). Nella stesura tutta la complessa espressione di una verità pessimistica tremenda (il successo decreta chi è il giusto e chi è il traditore) è raccolta (sollecitata dalle grida del popolo) nella battuta di Francesco (poi Raimondo): «Che sento? muora il traditore? il traditore chi sarà? il meno felice». Poi nella prima versificazione essa viene divisa fra la voce di Bianca e quella di Raimondo: «*Bianca*: Che ascolto? – Mora, sí mora il traditor? *Raimondo*: Chi fia – il traditor? il men felice. Oh vista!» Mentre nella seconda versificazione la parte di Bianca assorbe anche la domanda sulla identità del traditore: «*Bianca*: Che ascolto? – Al traditore? al traditor. S'uccida? ... – Il traditor qual fia? *Raimondo*: Quei che è perdente». Infine

(attraverso il suggerimento della copia Polidori corretta dall'autore, in cui compare la parola il «vinto»), nel testo definitivo l'espressione così importante (chiave del pessimismo eroico alfieriano) trova il suo consolidamento immutabile, la sua vibrazione energica in ogni particolare (fino alla scansione pausata delle decisive parole di Raimondo, che persino con l'uso della virgola fa vibrare e campeggiare inizialmente la parola della voce popolare – il traditore – bisognosa di sanzionare la sconfitta con la designazione di un'infamia). «*Bianca*: Che mai farò? ... Presso a chi star?... Che ascolto? – Al traditore, al traditor; si uccida – Qual traditore? ... *Raimondo*: Il traditor ... fia ... il vinto». Scartato il dilemma delle due versificazioni (la prima affidava in forma di domanda e risposta tutta la riflessione-espressione a Raimondo; la seconda divideva eccessivamente fra Bianca e Raimondo domanda e risposta e dava alla risposta di Raimondo un'eccessiva e compatta immediatezza sentenziosa), superata la debolezza della espressione decisiva («il men felice» «quei ch'è perdente»), il suggello della poesia (e, si badi bene, poesia teatrale con tutta la sua forza espansiva di parola-azione, espressiva-impresiva, scatenatrice di collaborazione intensa dell'ascoltatore) viene a realizzare perfettamente questo momento altissimo e decisivo, fondamentale per la nostra comprensione di tutta la visione poetico-politica-esistenziale alfieriana.

VITTORIO ALFIERI, *Merope*, a c. di Angelo Fabrizi, Asti, Casa di Alfieri, 1968, pp. XVIII-199.

Anche questo volume della edizione astese delle opere alfieriane si raccomanda per la cura dell'edizione critica che – mentre ripresenta in forma sicura il testo definitivo (secondo l'edizione Didot con la correzione rappresentata da quattro «cartolini» aggiunti dopo la stampa) con qualche, seppur minimo, ripristino dell'edizione Didot, rispetto alle edizioni critiche precedenti – offre agli studiosi alfieriani il prezioso ausilio del testo di «idea», «stesura», «versificazione» della *Merope* con in nota le varianti dei successivi stadi della sua elaborazione (versificazione corretta dall'autore, Copia Ambrosiana, Prima edizione senese, corretta dall'autore, copia Polidori, in preparazione diretta dell'edizione definitiva Didot, che pur ha ritocchi rispetto a quella copia in relazione alle correzioni delle bozze non conservate). Anche per la *Merope* così gli studiosi hanno a disposizione il materiale necessario per quello studio della formazione della tragedia alfieriana che ancora attende una ben auspicabile realizzazione storico-critica, sia per quanto riguarda singole tragedie, sia, e più, per quanto riguarda la generale storia del teatro, dell'intera esplicazione artistica della personalità alfieriana. Per quanto riguarda la *Merope*, la *Nota* del curatore offre alcune osservazioni generali: la mancanza di «modificazioni di rilievo alla struttura della tragedia» nei passaggi fra idea, stesura, versificazione (la cui «struttura complessiva e la

proporzione interna delle scene ed atti» è già lasciata «intravedere di lontano» dalla stesura), la ricerca alfieriana di «rendere più concitato il dialogo abbreviando battute ritenute troppo lunghe e frantumandole in più battute brevi» avvertibile nelle note e negli autosuggerimenti del poeta presenti nella revisione operata dall'Alfieri sulla versificazione e poi realizzati, in gran parte, nel manoscritto ambrosiano; la cura del poeta, nel corso del suo lavoro intorno al carattere dei personaggi «nel loro svelarsi nell'azione tragica»: tema intorno a cui il Fabrizi porta maggior numero di esempi sintomatici circa la crescente «machiavellica prudenza» di Polifonte – e in parte di Pollidoro – circa la crescente drammatizzazione e complessità di Egisto – (secondo due direzioni complementari e nel tempo stesso originanti patetica dualità di atteggiamento: alta coscienza di sé, estrema delicatezza di affetti) – circa la «tipica contradditorietà» di Merope. Ovviamente si tratta solo di rilievi che richiedono verifica e sviluppo in tutta la dimensione correlata e unitaria dell'azione, dei personaggi, del linguaggio tragico di cui (sulla base di studi e analisi come il capitolo della monografia fubiniana e il mio saggio in *Saggi alfieriani*, già citati) essenziale è la prospettiva di poetica di una tragedia nata fra impegno di gara con la *Merope* del Maffei (fra lo sdegno, ricordato dal Fabrizi, per l'eccessivo valore attribuito dal Settecento alla tragedia maffeiana, e indubbie utilizzazioni – da me sottolineate nel saggio ricordato – di un testo della letteratura arcadico-razionalistica per modi di linguaggio e di prospettiva di caratteri che non rimasero senza esito specie, ma non solo, nel profilarsi di quel «mondo minore» che avrà tanta parte nella dinamica e dialettica del *Saul* e della *Mirra*) e una minore, ma non trascurabile, vena ispirativa di tono patetico, specie nella figura materna di Merope, entro quel tono generale di «alfierizzazione», rispetto alla tragedia maffeiana, che già fu colto con forza dal Fubini.

MORENA PAGLIAI, *Alfieri, Cesarotti e la «Congiura de' Pazzi»*. «Atti e memorie dell'Accademia toscana di Scienze e Lettere la Colombaria», XXXVI (1971), pp. 233-264.

Il saggio parte da una discussione sulla lettera che il Cesarotti scrisse all'Alfieri a proposito della *Congiura de' Pazzi*: circa questa lettera, pubblicata per la prima volta dal Milanesi con la data 19 settembre 1785 (e che l'Alfieri disse al Cesarotti – in una lettera del 30 marzo 1785 – di non aver mai ricevuto), la Pagliai propone, con vari argomenti, che essa debba risalire invece al 19 settembre 1783 e che nella lettera del 30 marzo 1785 l'Alfieri abbia mentito, non avendo «alcuna intenzione di discutere col traduttore di *Ossian* il contenuto politico del proprio lavoro» e interessandosi solo ai suoi pareri in fatto di stile.

A questo punto il saggio passa ad illustrare la posizione del Cesarotti sulla tragedia alfieriana, notando che essa si distacca da quella degli altri primi

critici dell’Alfieri «perché là dove nessuno, o quasi, accennava alla novità tematica della produzione alfieriana; preoccupati i difensori e i detrattori, di discutere lo stile, la verisimiglianza, la lingua delle tragedie, poco o punto interesse suscitò il contenuto più sostanziale di esse» (anche perché solo con la Rivoluzione francese il tema libertario alfieriano apparve nella sua novità, lad dove prima era apparso non più che un luogo comune letterario autorizzato letterariamente da una lunga tradizione e innocuo agli occhi del moderatismo politico dei censori alfieriani). Nel caso del Cesarotti la *Congiura* suscitò reazione proprio per il suo tema, e per la sua posizione politica che urtava nella posizione media e moderata (sia in campo politico che letterario) del Cesarotti che qui viene rapidamente illustrata, per poi illustrare a contrasto la dirompente posizione alfieriana e in particolare quella rappresentata dalla *Congiura* su cui il Cesarotti insisteva, addirittura proponendo al poeta una diversa impostazione e un diverso svolgimento della tragedia, e dei suoi personaggi. A tale proposta l’Alfieri avrebbe realmente risposto nel *Parere* sulla tragedia riconoscendone errori e difetti, ma riaffermando la persuasione della necessità della sua composizione e quindi l’indiscutibilità dei principi in quella tragedia sostenuti, e mai abbandonati anche nel periodo dell’atteggiamento antirivoluzionario e antifrancese, proprio perché l’«astoricismo» dell’Alfieri «e la sua conseguente capacità di emblematicizzare i fatti, lo aiutava a serbare intatto un patrimonio di verità ideali sentimentalmente sorrette». Sicché lo scritto della Pagliai si conclude ritornando alla ragione della «menzogna» della lettera del 30 marzo 1785: «Da questa prospettiva, anche rispondere al Cesarotti sul contenuto della *Congiura* avrebbe significato scendere dal piano del sentimento a quello della logica, dall’assoluto al relativo storico, spiegare, a chi non poteva intendere, il nucleo sostanziale del proprio mondo poetico, politico ed etico: meglio una piccola menzogna che illustrare razionalmente ciò che forse l’Alfieri non avrebbe saputo, neppure a se stesso, dispiegare in termini di logica razionalità». Resta però il fatto, a mio avviso, che, pur accettando l’ipotesi della menzogna alfieriana, la sua motivazione non è persuasiva in quanto nel *Parere* sulla *Congiura de’ Pazzi* l’Alfieri pur dà, nei suoi modi particolari, una risposta comunque formulata a obiezioni del tipo di quelle del Cesarotti (ed anzi la stessa Pagliai osserva che il *Parere* «in effetti è una risposta indiretta a questa lettera, anche se il Cesarotti non è citato»). Sicché la motivazione potrebbe essere piuttosto una forma di cautela, di volontà di non rompere apertamente con il Cesarotti in un periodo contrassegnato da ottimi rapporti fra i due, e non una incapacità dell’Alfieri a dare una spiegazione razionale del suo mondo politico-poetico. Ché più in generale il discorso che la Pagliai svolge a più alto livello (partendo appunto dal particolare caso del dissenso cesarottiano e della «menzogna» alfieriana) circa la prospettiva alfieriana nei confronti della realtà politica e la nativa tendenza astorica e sentimentale del suo credo libertario «metastorico e metapolitico» andrebbe più pacatamente commisurato entro una pur innegabile capacità alfieriana di dar motivazioni non tutto «illogiche» ai suoi sentimenti-convinzioni, anche se egli non giunse mai a una

«coerente dottrina dello stato», sicché la giusta asserzione della Pagliai circa la persistenza dei motivi di fondo del libertarismo alfieriano sotto il cambiamento dalle iniziali simpatie per la rivoluzione francese – nella sua fase monarchico-costituzionale, si ricordi – non toglie all’atteggiamento antirivoluzionario che un percorso è pure innegabile dalle forme più ribelli e repubblicane della *Tirannide* ai tentativi di riformismo monarchico-costituzionale, all’inglese, dell’*Antidoto*. Ma il discorso è troppo grosso per riproporlo qui. Resta comunque apprezzabile anche in questa direzione (pur se discutibile in tutte le precise implicazioni del discorso) la viva apertura della Pagliai (discordante da certe valutazioni troppo negative di un Alfieri semplicemente e interamente «reazionario») all’enorme carica eversiva (trasposta anche letterariamente entro le forme di un classicismo così diverso da quello tradizionale) della posizione alfieriana, ché «se è vero che un siffatto libertarismo ha la sua radice in un atteggiamento aristocratico che trova così l’unica ragione di sopravvivenza, è altresí vero, sul piano storico, che la fecondità di un atteggiamento rivoluzionario non sempre si misura sul metro dei contenuti ideologici, ma talvolta anche dalla forza dirompente del sentimento che lo anima e dalla intrinseca sua capacità negativa, dalla forza con cui si dice di no a ciò contro cui si combatte». Un punto poi che mi piace sottolineare (seppure per più ampi sviluppi) entro il folto e un po’ intricato discorso della Pagliai, è l’indicazione della celebre raffigurazione alfieriana nell’*Angelo Mai* del Leopardi: «L’unicità dell’atteggiamento alfieriano è rilevata e al tempo stesso limitata nella sua potenza operativa. Nell’alta retorica di questi versi, l’elemento riduttivo ha più spazio di quello affermativo («in su la scena»; «misera guerra»; «vano campo», «ire inferme»). Si tratta di uno stimolo assai fecondo che riporta dall’Alfieri (su cui tale indicazione può portare anche qualche complicazione nella valutazione della sua «rivoluzione») al Leopardi stesso e alla sua concezione non facile ed enfatica della potenza dell’arte: Leopardi capiva (anche se poi giunse nella *Ginestra* ad una fusione più intera del suo messaggio ideologico-poetico) la stoltezza di chi crede di poter distruggere solo «con le parole» una società ed un sistema, capiva che decisiva è una prassi rivoluzionaria attiva e operativa, pur sentendo (in questo ingorgo fervido e doloroso di volitività e di comprensione) che purtroppo quella «misera guerra» era la sola concessa in certe situazioni (soprattutto la situazione del tetro sonno della Restaurazione in cui la canzone ad *Angelo Mai* si iscrive) alle «ire inferme del mondo» e che (pur con la consapevolezza di tali limiti) l’uomo di cultura e il letterato – quando non possono muoversi entro un contesto attivo e storicamente aperto – combattono comunque con le loro armi e non si debbono rassegnare al silenzio e tanto meno al conformismo superando la posizione più ingenua e pur così sincera e significativa de «l’armi, qua l’armi» del «combatterò, procomberò sol io» della canzone *All’Italia*. Nel grande Alfieri egli avvertiva insomma la forza e la miseria della letteratura, tanto più serio, già allora, di letterati presuntuosi della loro forza eversiva solo come letterati o di letterati chiusi ad ogni impegno ideologico-pratico anche disperato.

Un'ultima osservazione può nascere dalla lettura di questo saggio (a parte il desiderio di una delineazione migliore delle posizioni cesarottiane) come conferma di quanto la Pagliai dice circa la disattenzione dei primi censori delle tragedie alfieriane al fondo etico-politico di queste. I più forti e profondi attacchi alla poesia alfieriana per il suo contenuto «demagogico» pericoloso furono quelli del Bettinelli nella sua lettera del 1790 al De Giovanni (e ciò appunto quando già la pericolosità alfieriana si chiariva sullo sfondo degli inizi della rivoluzione francese), mentre l'Arteaga poi rilevava, con la sua stroncatura della *Mirra*, il fondo di eversione antiprovvvidenziale e antiteistica dell'Alfieri che pur deve essere ben calcolato quando non ingiustamente si parla della «rivoluzione alfieriana».

VITTORIO ALFIERI, *Saul*, a c. di Tommaso Pisanti, 2<sup>a</sup> edizione, Napoli, Lofredo, 1970, pp. 124.

Corredatta di un'appendice che riporta pochi brani della critica alfieriana e una nota bibliografica, oltre il *Parere*, la presente edizione del *Saul* si presenta come un commento modesto e invece a volte azzardato in ipotesi sulla potenzialità futura di certe battute alfieriane (basti notare in proposito la nota all'ultima battuta di *Saul* entro cui si intravvede «lo smarrimento del pastore leopardiano») e una breve introduzione (apparsa anche come articolo in «Filologia e letteratura», 62, 1970, pp. 188-189) che in gran parte ricalca osservazioni mie su «libertà» e «limite».

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 75°, serie VII, n. 3, Firenze, settembre-dicembre 1971

VITTORIO ALFIERI, *Estratti d'Ossian e da Stazio per la tragica*, a c. di Piero Camporesi, Asti, Casa d'Alfieri, 1969, pp. XLIII-631.

In questo massiccio volume (già segnalato nel n. 2-3 del '70, ma cui si ritorna più ampiamente in collegamento con la rassegna dei volumi più recenti dell'edizione astese pubblicata nel num. precedente) il C. pubblica in una prima parte tutti gli estratti fatti dall'Alfieri dai *Canti di Ossian* cesarottiani da lui presi in considerazione (*Fingal*, *La guerra di Caroso*, *Comala*, *La guerra di Inistona*, *La battaglia di Lora*, *La morte di Cucullino*, *Dartula*, *Temora*, *Oscar e Dermino*, *Callin di Cluta*, *Sulmalla*, *Carritura*, *Colloda*: e cioè i poemetti per lui più utili e disposti ad una dialogizzazione tragica) e quelli tratti da brani dei primi quattro canti della *Tebaide* di Stazio nella versione del Bentivoglio (nelle edizioni usate dall'Alfieri), agevolando (anche con l'ausilio di chiari rimandi di numerazione dei versi alfieriani e di parentesi che distinguono i versi utilizzati da quelli espunti dall'Alfieri) così

al lettore (con un'offerta utilissima e meritoria) l'esame di raffronti fra la riduzione alfieriana e gli originali.

La pregevole opera editoriale è poi appoggiata da una lunga introduzione (e da una lunga nota testuale) notevolmente ricca di osservazioni e stimoli ad un diretto studio di questa importantissima via della formazione del «verso tragico» alfieriano e dei rapporti (non solo puntuali) fra l'Alfieri e le suggestioni soprattutto del testo ossianesco-cesarottiano (nonché, più ridotte, dei rapporti con Stazio già studiati dal Calcaterra).

Così al vecchio studio del Mazzoni e al recente studio di A. Fabrizi, *Studi inediti di Vittorio Alfieri sull'Ossian del Cesarotti*, Asti, 1964, dovranno aggiungersi ora le pagine del Camporesi, utili anzitutto ad una minuta e precisa ricostruzione oggettiva del lavoro alfieriano degli estratti (anche in rapporto alle precise edizioni dell'*Ossian* e della *Tebaide* usate dal poeta), ma, ripeto, utili e sollecitanti anche per una ulteriore ripresa del preciso confronto fra gli originali e la loro alfierizzazione in direzione dialogico-drammatica.

È ovvio poi che, al di là dello studio di tale utilizzazione alfieriana dei testi ossianeschi-cesarottiani e staziani-bentivogliani, vale sempre l'esigenza (specie nei confronti dell'*Ossian* e della sua eccezionale importanza di mediazione di immagini e motivi del preromanticismo nordico) di valutare più internamente gli acquisti e i nuovi fermenti della fantasia alfieriana in rapporto alle sollecitazioni di quei testi, non solo letti ma assimilati attraverso un'operazione così stretta e personale, complessa, di cui le pagine del Camporesi (soprattutto la Nota) rilevano alcuni aspetti più strettamente e minutamente stilistici (sino a quello dell'intervento rivelatore – forse a volte un po' troppo caricato di significatività, nel caso specie dell'uso delle maiuscole – della punteggiatura drammatica dell'Alfieri): via su cui del resto il discorso è assai aperto e ampliabile (l'aggiunta, ad esempio, dei «purtroppo» alfieriani rispetto agli originali).

RENATO TRASPADINI, *Il punto sulla «politicità» dell'Alfieri*, «Aevum», XLV (1971), III-IV, pp. 358-366.

Criticando le posizioni di quanti hanno cercato di individuare un preciso pensiero politico nell'Alfieri, l'autore si sofferma soprattutto sulla fase delle *Commedie*, cui egli nega qualsiasi interesse politico, risolto invece in un intento artistico e in un gusto di satira non delle istituzioni, ma dei personaggi che vi agiscono. Nell'insieme l'articolo ribadisce posizioni sconitate circa l'imprecisione di un vero originale pensiero politico alfieriano, ma le aggrava in un livellamento generale ben poco produttivo all'insegna del «metastorico e metapolitico» e soprattutto della più generale qualifica della prospettiva artistica assolutamente preminente, e unicamente considerabile positivamente secondo una tendenza di certa critica cattolica che così interessatamente riduce e dissolve nella «poeticità» ogni elemento aggressivo

o rivoluzionario dei piú inquietanti poeti e vede in questi casi una specie di inquinamento della «poesia», una sua soggezione «in epoca moderna» «all'egemonia del pratico (politico)», mescolando insieme magari «D'Annunzio col mito del superuomo» e «lo stesso Leopardi della *Ginestra* o della *Palinodia*». Si ritorna insomma al Bettinelli: i poeti facciano i poeti e non partecipino personalmente a ideali politici e ideologici.

Quanto alle forzature dei passi critici citati nel discorso noterò che la mia osservazione nella *Storia Garzanti* circa le *Commedie* alfieriane («in complesso le commedie rispondono piú ad una volontà programmatica che ad una profonda ispirazione») non è affatto, come dice il Traspadini, una mia correzione circa quanto ho detto sulla volontà alfieriana di «abbozzare in forma di aspra commedia un suo ideale di stato, ecc.». Le due osservazioni sono infatti di ordine chiaramente diverso, legate ad un discorso intermedio che passa dalla considerazione del programma politico delle *Commedie* alla considerazione della loro efficacia teatrale e del loro carattere ingorgato e contorto, corrispettivo, se si vuole, di una difficoltà della stessa faticosa ideazione politica, ma non negante l'interesse e la volontà dell'Alfieri di una ricerca – per lui difficile quanto si vuole, ma non estranea alle sue intenzioni – di sistemazione del suo ideale di uno stato garante di libertà (e si veda tutto il terzo paragrafo del mio capitolo garzantiano: *Posizione storica e politica*).

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 76°, serie VII, n. 1, Firenze, gennaio-aprile 1972

GIOACCHINO GARGALLO di Castel Lentini, *Le lettere dell'Alfieri a Gargallo e le loro vicende. «Studi e problemi di critica testuale»*, V (ottobre 1972), pp. 131-134.

Riferendosi alla nota di L. Caretti su *Alfieri, Gargallo e una sconosciuta lettera alfieriana* apparsa sulla stessa rivista, n. 4, e da me schedata nel n. 2-3, 1972 della «Rassegna della letteratura italiana», il discendente di Tommaso Gargallo fornisce alcuni chiarimenti sulla lettera alfieriana pubblicata dal Caretti, sulla condizione dell'archivio Gargallo (l'Archivio sarà pubblicato dall'autore di questa nota con l'aiuto di R. Romeo e di alcuni laureati dell'Università di Roma), sulla scomparsa dei copialettere del Gargallo precedenti al 1816; e pubblica qui, intanto, la seconda lettera alfieriana che il Caretti ricercava. Si tratta di una lettera da Firenze, del 20 maggio 1795, in cui l'Alfieri, scusandosi del silenzio di quattro mesi nel rispondere all'invio delle poesie del Gargallo (silenzio dovuto – ed è accenno certo assai interessante per l'attività di Alfieri regista e attore di tragedie sue e altrui – al fatto che «piú di quattro mesi sono ch'io stò qui recitando alcune tragedie, in casa mia, il che tra prove e riprove, e studiar delle parti, e dirigere, e imparare, o tentare, mi piglia delle molt'ore e mi cagiona continui disturbi e pensieri»:

attività teatrale che si prevede finita solo «a mezzo giugno») e della lettura «strapazzata» finora fattane e rinviata, con il necessario agio, all'estate, ringrazia lo scrittore siciliano delle lodi «non meritate» e intanto rileva, da quella scorsa al volume, che ha «trovato per tutto della fantasia e dell'affetto, che sono le vere sorgenti della Poesia», soffermandosi sugli epigrammi in cui il poeta dice di aver «trovato dell'ottimo ed amaro sale, che tanto più mi è piaciuto, quanto questo genere è più raro in Italia, dove o non c'è epigramma, o sono delle oscene e sconcie ingiurie», e rallegrandosi «che ella prosegua e ce ne dia un buon volume, e massime di quelli che mordendo il vizio, e non gli individui, rimangono poi senza aver bisogno di commento nessuno, quasi regole del bene vivere a chi viene dopo di noi».

VITTORIO ALFIERI, *Maria Stuarda* (vol. XI delle *Tragedie*), a cura di Raffaello De Bello, Asti, Casa di Alfieri, 1970, pp. 305.

Anche questo volume dell'edizione critica astese delle *Tragedie* alfieriane si raccomanda per la precisione e diligenza con cui il curatore ci offre il testo definitivo; l'idea, anzi (nel caso di questa tragedia dalla gestazione lenta, complessa, tormentata quanto più l'ispirazione ne fu non facile in rapporto ad una intenzione di far opera grata alla contessa di Albany che ne indicò all'Alfieri il soggetto «stuardiano» con chiare allusioni, piuttosto ibride, alle proprie vicende di moglie dell'ultimo e maleavventurato discendente della famosa regina di Scozia) le due «Pereo», qui riportate a fronte (la prima dell'agosto 1778, la seconda, revisione della prima, da riferirsi forse all'epoca della stesura); poi la stesura (5 giugno-31 luglio 1779); infine la prima e seconda versificazione a fronte (la prima iniziata a Firenze il 2 marzo 1780 e terminata, dopo un lunghissimo lavoro, l'11 maggio; la seconda scritta a Roma fra il 22 gennaio e il 18 febbraio 1782) con le ultime varianti (i cartolini della Didot) e, sotto, le varianti della seconda versificazione autografa, della stessa, corretta dall'Alfieri, della copia Polidori, della stessa, corretta dall'Alfieri, dell'edizione Didot.

Abbiamo così anche per la *Maria Stuarda* tutto il materiale utilizzabile ai fini di una ricostruzione dell'*iter* formativo ed elaborativo di questa tragedia alfieriana, nonché (nella Nota introduttiva del curatore) altri documenti ed osservazioni sempre utili a lumeggiare quell'*iter* e a suggerire (pur con cautela) aspetti anche centrali della struttura e della dinamica della tragedia, considerata – non certo a torto – dal De Bello come tragedia «che forse è da annoverarsi fra le meno belle delle tragedie alfieriane» e quindi – per mancanza di un più solido e sicuro impianto ispirativo iniziale e centrale – una delle tragedie di più «complessa e faticosa creazione». Di tale faticoso lavoro ideativo ed elaborativo (a parte il caso particolare dell'espunzione, sulla copia Polidori, dei versi 97-106 e 110-118 della seconda versificazione autografa – che dipingevano con colori risentiti e sarcastici la figura di Carlo Edoardo, inetto, vivo in «accidioso sonno», dedito all'ubriachezza, a cui

«campo ... fia la mensa»: e a lato dei quali l'Alfieri scrisse: «si tralascino perché ho avuto la disgrazia di conoscere quel personaggio, così non mi si potrà dar taccia di maligno. Ma pure l'arte voleva che ci rimanessero questi versi»: sottolineatura di spinte e controspine assai pertinenti ad aspetti personali di questa tragedia nei suoi margini più legati alla vicenda propria e della donna amata) il De Bello indica alcuni momenti e motivi: come la sostituzione, nella idea rivista, di Lenox «padre del re onesto e buono» con quello di Knox, poi Lamorre, il fanatico sacerdote; le conseguenti mutazioni della scena e della psicologia degli altri personaggi, con l'accrescere – in contrasto con i personaggi «politici» – della solitudine, fragilità e tenerezza femminile di Maria, bisognosa di affetto e oppressa dal peso della corona; la grande lunghezza del lavoro della prima versificazione, all'inizio della quale l'Alfieri sottolineò l'importanza della figura del sacerdote Lamorre-Knox, per poi, nel corso della versificazione, avvertirla inferiore alla crescente presenza di Botuello; il rilievo da dare ad una dedicatoria alla donna amata premessa al frontespizio nella seconda versificazione, esclusa poi dal testo definitivo e intesa – in modi in verità un po' contorti – a ribadire l'idea di una genesi della tragedia non di spontaneo *suo* genio, sia perché «dei temi antichi più mi dispiace assai come più ricchi in virtù e più grandiosi in delitti», sia perché «ben prevedi che di questo uscire non mi potea senza o all'adulazione inchinare o in alcuna parte offendere la memoria di una stirpe a cui per lunga infelicità vostra di santi legami astratta viveste», e a rilevare comunque la sua libertà di poeta nello «sviluppare il vero»; il fatto che la copia Polidori offre – nei confronti con la seconda versificazione – «ampi e profondi mutamenti, mossi soprattutto dall'intento di articolare maggiormente il dialogato abbreviando e moltiplicando le battute dei personaggi», mentre – laddove «sulla copia Polidori gli interventi autografi saranno minimi» – «i mutamenti tornano profondi e numerosi nel trapasso dalla detta copia alla edizione definitiva», tanto da far pensare che la tragedia «tra la seconda redazione e la copia Polidori o meglio ancor tra questa e l'edizione definitiva, abbia avuto redazioni intermedie che non ci sono giunte, tanto più che l'Alfieri ci dice nella *Vita* che per questa tragedia impiegò molto più arte, e sottilieze e avvertenze e fatiche che in nessuna delle altre». Motivi e ipotesi ben utili ad avviare quella ricostruzione dinamica anche della *Maria Stuarda*, essenziale a realizzare, meglio che con una semplice interpretazione isolata del suo testo definitivo, un giudizio storico-critico di questa tragedia così complicata e centralmente debole (l'Alfieri nel «parere» la disse «la più cattiva di quante ne avesse fatte o stesse per farne l'autore, la sola forse che non vorrebbe aver fatto»), ma non priva comunque di interesse nella prospettiva teatrale dell'Alfieri e nella sua escogitazione di mezzi persino spettacolari (il finale scoppio delle polveri) a sopperire alla mancanza di nuclei tragico-poetici più veri, nonché nella verifica della vita difficile, ma persistente di *Leitmotive* poetici alfieriani (come il bisogno di Maria di «amare riamata») entro questa struttura tragica così difficile e tormentata, quanto più escogitata a freddo e concepita come

prova di abilità tecnica, di impegno volontaristico in una situazione, disposizione e momento creativo così poco propizio e congeniale.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 77°, serie VII, n. 1, Firenze, gennaio-aprile 1973

VITTORIO ALFIERI, *Ottavia*, a cura di Angelo Fabrizi, Asti, Casa di Alfieri, 1973, pp. 331.

Nella edizione astese delle opere alfieriane esce ora il testo critico dell'*Ottavia*, come al solito seguito dall'idea, dalla stesura, dalla prima e seconda versificazione con tutte le relative varianti. La nota introduttiva del curatore si presenta ampia, ben documentata, e ben delinea la genesi e il lungo percorso elaborativo di questa singolare e affascinante tragedia che spicca per particolare luce poetica (intorno alla delicatissima e pur alta figura della protagonista) nel periodo intricato e non privo di incertezze (ma anche di maturate novità teatrali e poetiche) che – dopo il grande momento iniziale ed esplosivo della tragedia alfieriana – raccoglie insieme le tre tragedie di libertà (esse stesse così varie per effettiva direzione e forza tragico-poetica), il *Don Garzia*, la *Maria Stuarda*, la *Rosmunda* e appunto l'*Ottavia*. Mentre il Fabrizi giustamente esclude nella genesi dell'*Ottavia* le citazioni (se non parzialissime) dell'omonima tragedia pseudosenechiana (che pur l'Alfieri trascrisse ad estratti), egli appoggia fortemente la stessa indicazione alfieriana del forte debito con le pagine tacitiane, ma escludendo dallo stimolo tacitiano la concezione così moderna della protagonista. Ma, a mio avviso, eccessivo è il modo con cui egli giustifica tale novità alfieriana («può ben dirsi che la concisione di Tacito lasciò una fortunata libertà alla fantasia dell'Alfieri, svincolandola dal fascino del testo ispiratore quando il poeta dovette dare un volto e dei sentimenti alla protagonista della tragedia»), così come lo stesso clima della tragedia, a mio avviso, rielabora sì stimoli tacitiani, ma in maniera originalmente alfieriani.

Buone le osservazioni sulla differenza fra le due versificazioni (differenze di particolari della vicenda: l'opposizione di Seneca alla volontà suicida di Ottavia e soprattutto differenza nel vigore ed efficacia dello stile) e utile anche in una nota il richiamo di un preciso passo della *Merope* voltairiana in una battuta di Nerone a Tigellino che riprende le parole rivolte da Poliphonte al suo favorito Erox.

Sono prime indicazioni per un lavoro completo che può rilanciare un'attenzione critica generale su questa alta tragedia (già così finemente valutata specie dal Momigliano), meritevole di un'indagine e di un rilievo particolari, tenendo conto del fatto che – mentre le stesse figure degli altri personaggi risultano più complesse di quanto di solito siano apparse – la grande figura di Ottavia (conscia della sua fragilità inherente alla sua femminilità e alla sua

educazione, ma fortissima nella difesa della sua dignità e tormentata dal suo assurdo, complicato, ma invincibile amore per Nerone, con una fedeltà che è anzitutto fedeltà a se stessa e all'immagine giovanile della persona amata) non può ridursi solo a personificazione tragica «dell'umana debolezza e fragilità», come il Fabrizi ripete secondo una certa tradizione di interpretazione di questo personaggio. Quanto all'altezza tragica e al clima crepuscolare che in essa si crea e che così ben si armonizza con la sorte funerea e gli aspetti tragico-elegiaci della protagonista, basti qui richiamare la grande apertura dell'atto quinto, quando, sola nella cupa reggia dei Cesari, Ottavia avverte l'improvviso silenzio del popolo (che fino allora l'aveva sorretta e difesa contro Nerone) e quindi la sua indifesa solitudine e la sua sorte mortale: «Ecco, già il popol tace: ogni tumulto / cessò; rinasce il silenzio di morte, / col salir delle tenebre. Qui deggio / aspettar la mia sorte; il signor mio / l'impone».

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 77°, serie VII, n. 3, Firenze, settembre-dicembre 1973

MASSIMILIANO BONI, *L'Alfieri e la rivoluzione francese con altri scritti alfieriani*, Bologna, Edizioni Italiane Moderne, 1974, pp. 167.

Il presente volume raccoglie lo scritto che dà il titolo al volume e vari scritti, per lo più relativi a varie pubblicazioni e rappresentazioni alfieriane: *Appunti apologetici sull'Agamennone*, con alcuni spunti validi per una valutazione giustamente positiva di quella tragedia, di cui però appare forzato lelogio del linguaggio teatrale per cui l'*Agamennone* appare «complessivamente, forse, superiore allo stesso *Saul*»; *Un discorso «alfieriano» di Quasimodo*, variazione stimolante, ma poco precisa, sull'alfierismo del discorso che Quasimodo pronunciò a Stoccolma in occasione del conferimento del premio Nobel; *La natura teatrale dell'ispirazione alfieriana*, recensione all'omonimo volume di R. Scrivano, valutato ben positivamente a parte il dissenso circa il *Bruto secondo*, e qualche obbiezione circa la valutazione delle *Commedie*; *Il mio caro Alfieri (Leopardi e Alfieri)*, non inutile, anche se ridotta, sottolineatura dell'essenziale rapporto del Leopardi con l'esemplarità alfieriana (ma inaccettabile appare l'ipotesi che su certe riflessioni di tipo alfieriano del Leopardi abbia «influito la conversazione di Stendhal»); *Dall'Etruria vendicata a Parigi sbastigliato*, con osservazioni (centrali, come vedremo, sulla prospettiva del Boni circa lo sviluppo dell'atteggiamento politico alfieriano) sul forte rilievo crescente dato dall'Alfieri alla «legge»; *L'Alfieri e il Savonarola*, rapida interpretazione della singolare figura savonaroliana nell'*Etruria vendicata* (un Savonarola che «ha letto e meditato Alfieri»); *Saggi alfieriani di Walter Binni*, lunga recensione del mio volume del '69, molto positivamente riesposto e valutato – in particolare per il saggio sulla *Mirra*, e soprattutto per la sua lettura teatrale – a parte un dissenso circa il valore del *Timoleone* e

dell'*Agide* su piano ideologico; *Sulle Commedie alfieriane, qualche capricciosa riflessione* (breve ritorno sulla discussione già ricordata con lo Scrivano); *Poesia e ideologia nell'Alfieri* (recensione-discussione dell'omonimo volume di V. Masiello, di cui si riconosce il valore, ma cui si contesta la prospettiva di un finale Alfieri «reazionario» e la collocazione della *Mirra* «in una prospettiva ideologica» – l'eroismo individualistico e plutarchiano – «che poco le si addice»); *Per una rappresentazione dell'Agamennone* (osservazioni variamente centrate sulla nota rappresentazione con la regia del Montemurri).

All'idea costante della genuina teatralità alfieriana che percorre tutto il volume del Boni (idea nata contro l'interpretazione crociana, russiana, ramattiana e impostata nella critica moderna da me fin dal mio volume alfieriano del '42) il Boni accompagna, come suo più personale contributo, l'accentuazione del «costituzionalismo» alfieriano come spiegazione (meglio esplicitata nel saggio su *L'Alfieri e la rivoluzione francese*) dello stesso atteggiamento alfieriano di fronte alla rivoluzione francese ed elemento costante dell'ultimo Alfieri rispetto a quello più chiaramente prerivoluzionario dell'Alfieri delle prime tragedie e della *Tirannide* (con un connesso privilegiamento della «legge» e con una piega in direzione religiosa o in direzione di una diversa considerazione positiva della religione negli anni maturi dello sviluppo alfieriano). Certo alcune osservazioni, constatazioni e documentazioni del Boni sono sostanzialmente corrette, utilizzabili e certo contrastano giustamente Sapegno ed altri circa un Alfieri reazionario e sempre reazionario. È solo da osservare che la maggiore forza e spinta della grande personalità e poesia dell'Alfieri è soprattutto costituita (entro e al di là delle precise forme dei suoi atteggiamenti ideologico-politici e del suo costante eroismo aristocratico) dal dirompente fondo antiautoritario, antidogmatico, energeticamente pessimistico, che provocò, *pour cause*, l'avversione e l'ironia, nei suoi confronti, dei veri reazionari e degli stessi moderati buonsensai e filistei.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 78°, serie VII, n. 3, Firenze, settembre-dicembre 1974

VITTORIO ALFIERI, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di Morena Pagliai, Asti, Casa di Alfieri, 1978, pp. 546; Id., *Tragedie postume*. Vol. 2°: *Abele*, a cura di Raffaele De Bello, Asti, Casa di Alfieri, 1978, pp. 230.

La importantissima e benemerita impresa editoriale del Centro Nazionale di Studi alfieriani in concorso con la città e provincia di Asti (e che tanto deve particolarmente all'attività di Carmine Jannaco) procede con grande speditezza e già trentatré volumi sono usciti, all'incirca tre quarti dell'edizione. Così nel febbraio 1978 sono stati stampati il volume importantissimo del *Parere sulle tragedie* e quello che contiene l'*Abele* (nonché i frammenti di tramelogedie, il *Conte Ugolino* e la *Scotta*).

Mentre questo secondo è curato da Raffaele De Bello che in una sobria, essenziale introduzione traccia la laboriosa storia della genesi e realizzazione dell'*Abele* che abbraccia un arco di circa quattordici anni, ne ritrova lo spunto nell'ambito del *Saul*, ne definisce (contro la vecchia interpretazione esaltativa del Citanna) la scarsa profondità e (a parte «alcuni rapidi e sinistri bagliori che mettono a nudo l'inquieto, torbido, contraddittorio animo di Caino») la natura di una concessione alla moda, il primo è un volume del tutto singolare e composito in quanto raccoglie in quattro sezioni gli scritti critici pubblicati nella Didot, prime stesure di documenti editi, scritti inediti o postumi e (come appendice) scritti di altri, richiesti o utilizzati dall'Alfieri (Paciaudi, Tana, Lampredi, La Porte du Theil, contessa d'Albany, Cesarotti, Anonimo, Bosi, Tiraboschi).

Eppure dall'insieme e dal rapporto tra le varie parti, come dimostrano le ragioni addotte dalla curatrice, la Pagliai, per giustificare i propri criteri di scelta del materiale, risulta un imponente e utilissimo *corpus* di documenti propri ed altrui che chiariscono la posizione critica dell'Alfieri nei confronti delle proprie tragedie anche in reazione appunto a giudizi altrui, sicché par giusto quanto la Pagliai dice del risultato del volume come contributo «ad una più articolata ricostruzione dell'Alfieri critico di sé» e in certi casi, mi pare, alla ricostruzione della sua stessa poetica.

La lunga introduzione ricostruisce poi minutamente e nuovamente la storia dei singoli documenti pubblicati (nuove, ad esempio, le osservazioni circa i giudizi della d'Albany).

VITTORIO ALFIERI, *Opere*, tomo I, introduzione e scelta di Mario Fubini, testo e commento a cura di Arnaldo Di Benedetto, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1977, pp. CVIII-1097.

Questo primo volume delle *Opere* alfieriane nella collana Ricciardi – curato quanto a testo e commento, con diligente ed essenziale chiarezza esegetica e ricchezza di riferimenti interni all'opera dell'Alfieri da Arnaldo Di Benedetto, e che comprende l'intero testo della *Vita* (con in più alcuni capitoli della prima redazione), i *Giornali* e gli *Annali* e, fra le tragedie, il *Filippo*, il *Policlito*, l'*Antigone*, la *Virginia*, l'*Agamennone*, l'*Oreste*, la *Rosmunda*, l'*Ottavia*, la *Merope*, la *Congiura de' Pazzi*, il *Saul* e la *Mirra* – si raccomanda anzitutto al lettore per la lunga introduzione del Fubini che viene pubblicata postuma rinnovando il rimpianto di tutti gli estimatori del grande studioso e che sembra (seppure insieme a qualche altro documento, uscito postumo, dell'ultima operosità del Fubini) sigillare nel nome dell'Alfieri (uno dei massimi autori – non solo di studio – del grande critico) l'attività fubiniana. E anche se questa vasta e densa introduzione per tanti aspetti si rifa al lunghissimo lavoro alfieriano del critico fino alla voce *Alfieri* nel *Dizionario Biografico degli Italiani* e alle sue idee centrali sul grande poeta tragico, essa (agevolata da una scrittura

particolarmente animata ed organica) si avvale, con un accento più intenso, della fortissima prospettiva data alla *Vita* e alle *Rime* come «diario poetico» a base di tutta l'opera alfieriana e viene così, per ragioni interne, a coincidere con una forte tendenza recente a rilevare fortemente, anche se per diversi approcci critici, il significato centrale della autobiografia alfieriana.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 83°, serie VII, n. 3, Firenze, settembre-dicembre 1979

CLEMENTE MAZZOTTA, *Per l'edizione critica del «Misogallo». Le stampe fondamentali*, in *Studi in onore di Raffaele Spongano*, Bologna, Boni, 1980, pp. 285-304.

Lo studio del M., dopo aver indicato la situazione della fortuna editoriale del *Misogallo*, «assai più estesa di quanto non lascino intravvedere le invecchiate bibliografie alfieriane» (la vecchia bibliografia del Bustico e quella di D. Fava, in attesa di quella di W.J. van Neck), si applica alla particolareggia indagine classificatoria delle prime edizioni, stabilendone la data esatta (l'enigmatica *princeps* datata addirittura 1744, invece successiva all'abdicazione napoleonica dell'aprile 1814, e uscita dai torchi pisani del Nistri, la pseudolondinese del Piatti, 1800, invece pure del 1814) e discutendo, con validi argomenti, l'edizione Renier (sostanzialmente esemplata sulla prima, scorrettissima pur con emendazioni e integrazioni parziali) in maniera assai convincente, per concludere, sulla base di un lucido stemma complessivo, che «tanto la *princeps* quanto la Piatti e la Renier condividono il ruolo subalterno di *descripti*, e vanno con ogni tranquillità escluse da ogni operazione indirizzata al restauro critico dei testi e all'allestimento sistematico degli apparati».

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 85°, serie VII, n. 1-2, Firenze, gennaio-agosto 1981

VITTORIO ALFIERI, *Timoleone*, a cura di Lovanio Rossi, Asti, Casa di Alfieri, 1981, pp. 307.

Con questo volume l'edizione nazionale delle opere dell'Alfieri (curata dal Centro alfieriano ora presieduto da Luigi Firpo e composta da F. Argirò, W. Binni, A. Fabrizi e M. Guglielminetti) si avvia alla conclusione del suo lungo e fruttuoso lavoro. Il testo del *Timoleone*, a cura di Lovanio Rossi, è rigoroso e, secondo lo schema dell'edizione nazionale, comprende l'idea, le stesure e le varianti della «terza tragedia di libertà», la cui «idea» fu fissata a Firenze nel 1779 (dopo la lettura della plutarchiana vita dell'eroe che dà nome alla tragedia), il 21 agosto, per essere poi «stesa» dal 14 al 20

luglio 1780, mentre la prima versificazione fu eseguita a Roma dal 24 luglio al 16 agosto 1781, la seconda pure a Roma dal 14 maggio al 10 giugno 1782 per essere pubblicata nel 1783, nell'edizione Pazzini di Siena, e rielaborata e ripubblicata definitivamente nella Didot del 1788-89: è quanto viene succintamente e chiaramente fissato nella sobria nota introduttiva del Rossi, che si preclude ogni più personale considerazione dell'opera (non questo era il compito del curatore) che, a mio avviso (l'ho già detto più volte nei *Saggi alfieriani* e in *Settecento maggiore*, sostanzialmente lo ribadisco dopo questa nuova rilettura), rimane una tragedia certo ben significativa e ben costruita, ma in modi troppo schematici e con scarso afflusso della più profonda poesia alfieriana, malgrado il fitto sostegno dei sintomatici «pur-troppo» accumulati intorno alla lotta «virtuosa-tirannica» ma debolmente «sofferta» di Timoleone. Ben significativa dal punto di vista della concezione etico-politica dell'Alfieri della *Tirannide* e dell'esemplarità plutarchiana (non a caso egli la dedica «a Pasquale Paoli propugnator magnanimo de' Corsi», un emulo moderno degli eroi plutarchiani), lucida nella costruzione e articolazione teatrale, essa rimane però sostanzialmente statica e schematica (anche nella figura di Demarista, alla fine, malgrado le sue oscillazioni di madre, troppo dominata dalla preoccupazione della «gloria» di Timoleone) fino alla conclusione, potenzialmente più alfieriana, del dolore di Timoleone per la necessaria uccisione del fratello, ma realizzata in modi più esterni e velleitari, non siglata dalla pessimistica elegia tragica che è suprema riprova dei grandi, rivelatori finali di altre tragedie (come, fra le «tragedie di libertà», nella grande *Congiura de' Pazzi*), come tutto l'eloquio poetico della tragedia è più decoroso che veramente «vibrato».

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 87°, serie VII, n. 1-2, Firenze, gennaio-agosto 1983

VITTORIO ALFIERI, *Saul*, a cura di Carmine Jannaco e Angelo Fabrizi, Asti, Casa d'Alfieri, 1982, pp. 261.

Nel bicentenario della sua composizione a Roma, esce l'edizione critica del *Saul* nella benemerita collana della Casa d'Alfieri. Basti rilevare il risultato ben positivo dei curatori: il compianto Carmine Jannaco e Angelo Fabrizi suo assiduo collaboratore per molti anni. Secondo il modulo dell'edizione astese, il volume è nitidamente scandito nel testo critico della tragedia (sulla base dell'edizione Didot), e in quello della idea, stesura e versificazione con le ultime varianti. Sicché il lettore può ripercorrere l'*iter* ideativo ed elaborativo dell'Alfieri nella costruzione di uno dei suoi più alti capolavori, anche se egli avrebbe scrutato sino in fondo la tragica situazione umana e arricchito la sua poesia di profonde vibrazioni elegiache e così realizzato il suo supremo capolavoro teatrale nella sconvolgente *Mirra*. Di questo *iter* il

Fabrizi («nel ricordo di Carmine Jannaco» al quale sono dovute la trascrizione e la cura dell'idea, della stesura e della versificazione, mentre al Fabrizi è dovuta la cura del testo definitivo e il corredo critico che accompagna la versificazione) ricostruisce diligentemente le tappe nella lunga e impegnativa nota iniziale che si apre verso un vero e proprio discorso critico-tecnico e comunque offre ad esso dati utilissimi.

VITTORIO ALFIERI, *Traduzioni*, a cura di Marziano Guglielminetti, Maria Rosa Masoero, Claudio Sensi, volume secondo, a cura di Maria Rosa Masoero e Claudio Sensi, Asti, Casa d'Alfieri, 1983, pp. 593.

È il secondo volume delle traduzioni alfieriane (un primo e un terzo verranno pubblicati successivamente) che dà l'edizione critica della traduzione dell'*Eneide*. Il testo, munito delle varianti, a piè di pagina, verso per verso, è introdotto da una nota esclusivamente filologica che dà la descrizione dei manoscritti autografi e non autografi, da quello, autografo, della prima traduzione (datata fra 15 giugno 1790 e 15 maggio 1793), ricca di annotazioni autografe in margine al testo latino, a quello, pure autografo, della seconda traduzione (databile fra 26 settembre 1793 e 10 agosto 1795) a quelli non autografi, e rende conto della costituzione del testo critico basato sulla M4 di Montpellier di mano del copista Tassi, poi rivista e corretta dall'Alfieri nell'ultimo anno della sua vita (Ma4) e descrive i modi dell'apparato critico, mentre nell'appendice molto utilmente riporta le annotazioni autografe di altri manoscritti.

LANFRANCO CARETTI, *Una nuova lettera alfieriana allo Scapin*, in «Filologia e critica», VI, 1 (1981), pp. 119-121.

L'edizione del secondo volume dell'*Epistolario* alfieriano curata da Lanfranco Caretti nell'edizione astese (comprende le lettere dal 1789 al 1799), è uscita da pochi anni, e già lo stesso Caretti deve integrare il recente volume con una nuova lettera, tuttora inedita, dell'Alfieri al libraio padovano Carlo Scapin del 13 ottobre 1798 con cui il poeta aveva carteggiato nel corso di quell'anno per l'acquisto e la spedizione di libri dal Veneto a Firenze, dove egli, coadiuvato soprattutto da Ippolito Pindemonte e Monsignor Ercole Consalvi, ricostituiva la sua biblioteca, andata del tutto perduta durante le vicende rivoluzionarie francesi e la fuga precipitosa da Parigi. Il Caretti pubblica qui la breve lettera, legata appunto a queste spedizioni di libri, e ne offre un essenziale commento.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 87°, serie VII, n. 3, Firenze, settembre-dicembre 1983

SIMONA COSTA, *Lo specchio di Narciso: autoritratto di un «homme de lettres».*  
*Su Alfieri autobiografo*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 148.

Questo volumetto (i cui tre capitoli sono già apparsi «in diversa stesura», il primo su questa rivista e gli altri due su «Il Cristallo» e «Inventario») vuole «riaggredire Alfieri per la scorciatoia del privato» e «ripercorrere la parabola di questo intellettuale di “frontiera” sulla scorta della sua autobiografia» «alla luce di un’antitesi fra la statuaria figura di un eroe spregiatore di tirannide da tutti conosciuto e il ritratto di un antieroe quale anche Rousseau veniva proponendo, in modo più scoperto, nelle sue pagine autobiografiche». Il volumetto si raccomanda soprattutto per il rapporto fra la *Vita* e la memorialistica settecentesca.

LUIGI FIRPO, *Heri dicebamus ...* in «Annali alfieriani, Centro Nazionale di studi alfieriani» III, Asti, Casa di Alfieri, 1983, pp. 7-8, *Cronache del Centro* (R.M.), pp. 197-200.

Luigi Firpo, attivissimo presidente, dal 1974, del «Centro Nazionale di studi alfieriani» (gli altri membri del comitato direttivo sono: Francesco Argirò, Walter Binni, Angelo Fabrizi e Marziano Guglielminetti), annuncia la ripresa della pubblicazione degli «Annali alfieriani» fermi a un numero II del 1943 (datato appunto 1943 perché apparso all’inizio del ’44, mentre il primo era datato 1942-XX, e così segna «la fine di un’era ormai consegnata al sanguinoso e grottesco museo della storia») e che così completa con la sua raccolta di studi e ricerche l’attività prevalente del Centro e cioè la pubblicazione (ormai molto avanzata) delle Opere del grande scrittore.

Nelle *Cronache del «Centro»* si dà non solo notizia della vita del «Centro» dal 1943 ad oggi e della consistenza della Biblioteca e del Museo alfieriano in Asti, ma dei vari congressi alfieriani promossi dal Centro (dal 1949 in poi) e della serie di rappresentazioni di tragedie alfieriane dal 1949 al 1980, del procedere della edizione delle Opere già edite e di quelle in corso di stampa (5) o in corso di avanzata preparazione (3), a cui si aggiungeranno quattro volumi di *Bibliografia alfieriana* (catalogo dei manoscritti, bibliografia delle edizioni e della critica, inventario analitico della biblioteca di Alfieri) di cui è inutile sottolineare la grande importanza.

MARCO STERPOS, *Per una nuova edizione delle Rime di Vittorio Alfieri*, in «Annali alfieriani», III, pp. 73-138.

L’autore si propone di «fornire un modesto contributo per una nuova edizione delle *Rime* dell’Alfieri, date le aggiunte e integrazioni ormai necessarie rispetto all’edizione del Maggini nel lontano 1955 e la necessità di correg-

gere varie rime già presenti in quell'edizione». Dopo una breve pre messa esplicativa di tutto ciò segue il *corpus* dei componimenti o aggiunti o corretti: sia sonetti, sia epigrammi, sia rime di vario metro, sia frammenti e versi sparsi, sia rime incerte o spurie sulle quali ultime lo Sterpos accetta assai ragionevolmente la paternità alfieriana per il sonetto e l'ottava composti per l'accademia di casa Gavard e la nega per gli altri quattro sonetti (*Sullo stato d'Italia, Contro Roma, Al secolo decimottavo, O madre, al vento le parole getto*) per tre dei quali discute con A. Actis Caporale (*Due sonetti inediti attribuiti a V. Alfieri, in una miscellanea piemontese di primo Ottocento*, in «*Studi piemontesi*», 1981) in base ad argomenti che mi piace qui riportare: «Mi sembra indubitabile che si sia in presenza di concetti e forme a cui l'Alfieri non si accostò neppure nei momenti del misogallismo più acceso. In realtà, se è vero che proprio questo misogallismo, creando fra i contemporanei l'equivoco di un Alfieri reazionario, ha certo contribuito più di ogni altro fattore a far ritenere alfieriani questi sonetti e altri simili, è nondimeno innegabile che l'orrore per i "Galli armati schiavi" non indusse mai il poeta a sposare la causa dei re: né in alcun modo ci sembra alfieriana la preoccupazione per le sorti del trono e dell'altare che si avverte vivissima in deprecazioni di questo genere» (come il finale del sonetto *Sullo stato d'Italia* o quello del sonetto *Al secolo decimottavo*).

ANGELO FABRIZI, *Alfieri e Marino*, in «Annali alfieriani», III, pp. 9-48.

È un'indagine sottile ed equilibrata che evidenzia (non senza qualche forzatura come avviene in questo genere di ricerche) la presenza di Marino nella formazione letteraria dell'Alfieri (all'altezza del '75), poi censurata dallo stesso Alfieri alla luce della squalifica arcadico-illuministica (del resto non priva di eccezioni: sarebbe da ricordare anche Martello) dell'aborrito rappresentante massimo del «malgusto secentesco» di cui viceversa si troverebbero tracce persino nella *Mirra*.

ARNALDO DI BENEDETTO, recensione a *V. Alfieri, Epistolario*, II, a cura di L. Caretti, in «Giornale Storico della letteratura italiana», f. 511, (3° trimestre 1983), pp. 452-457.

Ottima recensione-contributo alla edizione caretiana del II volume dell'*Epistolario* alfieriano nell'edizione astese che, ricordando il mio saggio sulle *Lettere in Saggi alfieriani* quale «unica trattazione specifica delle lettere alfieriane», ricostruisce il periodo relativo alla materia del II volume dell'*Epistolario*, insistendo sul rapporto Alfieri-rivoluzione francese e sulla brevità – pochi mesi – della speranza alfieriana in quella rivoluzione e in particolare sulla partecipazione alfieriana alla Massoneria a cui il Di Benedetto apporta

alcune interessanti precisazioni ed ipotesi, proponendo il dubbio circa la nota rivolta antimassonica da collegare o alla condanna, nel '91, di Cagliostro o proprio alla stessa rivoluzione francese.

GUIDO SANTATO, *Rassegna alfieriana (1978-1981)*, in «Annali alfieriani», III, pp. 165-196.

Il Santato, autore di vari saggi alfieriani, più avanti citati, riprende il lavoro avviato con una precedente Rassegna alfieriana (1972-1979), in «Lettere italiane», 1978, in cui egli già indicava «la tendenza di un ridimensionamento del monumento alfieriano manifestatosi con evidenza in questo dopoguerra», inizia questa ampia e diligente rassegna rendendo conto dei volumi pubblicati, fra '78 e '81, nell'edizione astese, per passare poi alla critica a cominciare da alcune ristampe. Anzitutto quella accresciuta del volume di Vittore Branca, *Alfieri e la ricerca dello stile*, Bologna, Zanichelli, 1981, accompagnata dalle edizioni rizzoliane del *Filippo*, dell'*Agamennone*, del *Saul*, della *Mirra*, e quella dei miei *Saggi alfieriani*, Roma, Editori Riuniti, 1981, a proposito dei quali (e della relativa premessa) viene affacciata «l'impressione che nella storia del rapporto intellettuale tra il Binni e il suo autore prediletto (insieme a Leopardi) il coefficiente di identificazione sia venuto progressivamente crescendo nel tempo» (come egli vede anche nel breve mio scritto *Per Alfieri*, in questa rivista, 1982, nonché nel profilo alfieriano in *Settecento maggiore*, Milano, Garzanti, 1978).

Fra le altre ristampe vengono segnalate quelle di alcuni studi alfieriani di Ezio Raimondi nel volume *Il concerto interrotto*, Pisa, Pacini, 1979, a cui si è aggiunto (in Aa.Vv., *Scene e figure del teatro*, Reggio Emilia, 1981) *Le ombre del teatro alfieriano*, «analisi figurale dei personaggi alfieriani», e quelli del '52-59, sulla prosa della *Vita* e dei trattati politici, del compianto Gaetano Mariani nel volume *La vita sospesa*, Napoli, Liguori, 1978.

Fra gli studi nuovi il Santato segnala quelli di Marco Sterpos, *Storia della Cleopatra. Itinerario alfieriano dal melodramma alla tragedia*, Torino, Biblioteca di Studi piemontesi, 1980, che accompagna l'edizione astese della *Cleopatra* curata dallo Sterpos, il saggio in chiave psicoanalitica di Jacques Joly, *L'univers du désir dans l'oeuvre d'Alfieri*, nel volume *Le désir et l'utopie. Études sur le théâtre d'Alfieri et de Goldoni*, Clermont Ferrand, 1978; a cui si accompagna un utile studio su di un ignorato episodio di antialfierismo, *Anti-Alfieri moraleggIANTE e patETICO: Cosimo Giotti*, in Aa.Vv., *Letteratura e società*, Palermo, Palumbo, I, 1980; un volumetto di Roberto Salsano sul *Polinice*, Roma, Bulzoni, 1979; un saggio di Mario Trovato, *Il messaggio poetico dell'Alfieri: la natura del limite tragico*, Roma, Ateneo, 1978, che cerca di spiegare la scelta del tema tragico della *Mirra* nel «senso di colpa» dell'Alfieri per il suo legame «non consacrato» con la d'Albany; un saggio di Carla Doni sull'utilità delle traduzioni dal latino per la formazione stilistica alfieriana,

Vittorio Alfieri traduttore dei classici latini (*Sallustio-Virgilio*), Padova, Livia-  
na, 1980; alcuni interventi di Clemente Mazzotta in preparazione del III  
volume degli *Scritti politici e morali* (*Satire e Misogallo*), mentre, sempre in  
campo filologico, si segnala il ritrovamento ad opera di Roberto Marchetti  
della redazione intermedia del *Principe*, della *Tirannide*, del *Panegirico*.

Infine si dà più rapida notizia di un saggio di Giovanni Getto sulle di-  
mensioni del tempo e dello spazio nella *Vita alfieriana* (in «Studi piemon-  
tesi», 1980), di quello sociologico di M. Augusta Martinelli, *Lagiografia del  
vate*, in «Lavoro critico», 1978; i saggi di Simona Costa (ora raccolti nel  
volume schedato in questa rivista), un saggio di Paola Azzolini sulla *Mirra* in  
chiave psicanalitica, *La negazione simbolica nella Mirra alfieriana* («Lettere  
italiane», 1980); un saggio di Angelo Fabrizi, *Alfieri e l'estetica musicale sette-  
centesca* («Chigiana», 1976); due saggi dello stesso Santato (*Stile e ideologia  
dell'Alfieri politico*, in «Lettere italiane», 1978, e *Il pensiero politico alfieriano  
e L'Antidoto*, in «Atti dell'Istituto veneto», 1978-79), l'acuto saggio di Arnaldo Di Benedetto, *Alfieri e le passioni*, in «Giornale Storico della letteratu-  
ra italiana», 1981; un saggetto di Sandra Citroni Marchetti, *Alfieri e la satira  
latina*, in «Maia», 1979, e alcuni brevi scritti di C. Chiodo, N. Merola, C.  
Dionisotti, e pubblicazioni di inediti da parte di J. Lindon, A. Actis Capo-  
rale, D. Falossi, E. Barellai, P.M. Prosio, L. Ricaldone, T. O'Neill, A. Illiano,  
A.N. Marani, per finire con la segnalazione della biografia di L. Baccolo, *Il  
signor Conte non riceve*, Cuneo, L'Arciere, 1978 e di recenti rappresentazioni  
teatrali (*Saul*, *Oreste*, *Divorzio*).

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 88°, serie VII, n. 1-2, Firenze,  
gennaio-agosto 1984

VITTORIO ALFIERI, *Scritti politici e morali*, III, a cura di Clemente Mazzotta,  
Asti, Casa di Alfieri, 1984, pp. CLI-522.

La davvero benemerita edizione alfieriana, da tempo attiva sotto la vigo-  
rosa presidenza di Luigi Firpo, offre alla fine dell'84 questo monumentale  
volume degli *Scritti politici e morali* che raccoglie testi essenziali alla forma-  
zione dell'Alfieri (*Esquisse du Jugement universel* e *Lettres à un sanguignon*) e  
testi fondamentali nella sua piena maturità creativa come *Satire* e *Misogallo*,  
di cui da tanto tempo si attendeva un vero testo critico, quale è certamente  
quello qui apprestato con tanta cura e acribia dal Mazzotta, il quale, nella  
vastissima introduzione, rende conto estremamente particolareggiato della  
situazione editoriale sinora esistente di questi testi, della storia della loro  
composizione, dei criteri di trascrizione, della funzione degli apparati e delle  
appendici (quella delle *Satire*, quella del *Misogallo*, che comprende *Compo-  
nimenti rifiutati o raccolti altrove*, *Elenchi delle copie*, *Intenzione dell'autore*,  
*Patti fra la Teresa Mocenni e Vittorio Alfieri*). Esauriente e prezioso materiale

(fra introduzione e testi) cui ancora concorrono utilmente una cronologia delle *Satire* e del *Misogallo* e, per le due opere, due analoghe concordanze del loro ordinamento.

ROBERTO MARCHETTI, *Nuovi manoscritti alfieriani*, in «Annali alfieriani», III, pp. 69-72.

Integro la schedatura del III numero degli «Annali alfieriani» da me fatta nel n. 1-2, 1984 della «Rassegna» reintroducendo la segnalazione del breve scritto del Marchetti (benemerito direttore della Casa di Alfieri di Asti) che era caduta nel giro delle bozze di quel numero. In quello scritto il M. annunciava, con un valido e copioso corpo di notizie e rettifiche, il suo ritrovamento della redazione intermedia, «vanamente cercata da Giuseppe Mazzatinti e da Pietro Cazzani», della *Tirannide*, del *Principe* e delle *lettere* e del *Panegirico*, individuata in un manoscritto conservato dalla famiglia Ferrero-Ventimiglia di Torino, discendente da Onorato Ferrero, che nel 1784 aveva sposato Eleonora Luisa, figlia della sorella dell'Alfieri. Così tale redazione, intermedia fra la prima stesura e il testo pubblicato, viene finalmente precisamente individuata e se ne descrive minutamente e utilmente la storia della trasmissione.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 89°, serie VII, n. 2-3, Firenze, maggio-dicembre 1985

VITTORIO ALFIERI, *Traduzioni*, a cura di Marziano Guglielminetti, Maria Rosa Masoero, Claudio Sensi, Volume IV, *Teatro greco*, a cura di Claudio Sensi, Asti, Casa di Alfieri, 1985, pp. CLVIII-348.

Con ritmo crescente la benemerita edizione astese delle opere dell'Alfieri procede nelle sue ben valide offerte di testi critici atti a coprire tutta l'importante massa degli scritti alfieriani, anche di quelli meno valutati e studiati: come può essere il caso di questo volume quarto delle traduzioni, che offre il testo critico del «teatro greco» e cioè delle traduzioni alfieriane del *Filottete* di Sofocle, dei *Persiani* di Eschilo, delle *Rane* di Aristofane. Una puntuale e sicura nota (costituita di tre parti dedicate alle tre opere tradotte dall'Alfieri) di Claudio Sensi offre la descrizione dei manoscritti, i criteri per la costituzione del testo e l'apparato critico, con le tre relative appendici che raccolgono tutto il materiale preparatorio alfieriano, il quale oltretutto permette di calcolare il profondo lavoro che l'Alfieri fece in questa sua tarda presa di possesso del greco e di traduzione di testi significativi per le sue scelte negli anni tardi. L'apparato critico registra, a piè di pagina del testo, le singole varianti verso per verso.

VITTORIO ALFIERI, *Tragedie postume, Volume III, Alceste prima*, a cura di Clara Domenici, *Alceste seconda*, a cura di Raffaele De Bello, Asti, Casa di Alfieri, 1985, pp. 534.

Il presente volume, davvero importante ai fini di una nuova presa in esame della traduzione poetica dell'*Alceste* euripidea e dell'*Alceste* seconda entro prospettive e caratteri degli ultimi anni alfieriani, offre finalmente una sicura edizione critica delle due tragedie che si raccomanda anche per la presenza di appendici documentarie, per la presentazione del testo greco usato dall'Alfieri e della sua traduzione latina e per le due introduzioni della Domenici (*I «preposteri trastulli» di Vittorio Alfieri*) e del De Bello che, mentre giustificano i criteri da loro seguiti per la edizione critica, portano notizie, precisazioni cronologiche e stimoli alla lettura critica.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 90°, serie VII, n. 1-2, Firenze, gennaio-agosto 1986

VITTORIO ALFIERI, *Mirra*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 1988, pp. IX-92.

Arricchita soprattutto da note che puntano a precisare luoghi della evoluzione costruttiva di questa grandissima tragedia riportando passi della Idea, Stesura, Prima versificazione, che poi vengono in parte presentate anche nella utile appendice di documenti (lettere, brani della *Vita*, l'episodio della Mirra ovidiana, dato in traduzione italiana, il *Parere*, il noto passo dei *Miei ricordi* del D'Azeglio sulla lettura da parte dell'Alfieri della *Mirra* ai parenti dello scrittore risorgimentale), questa edizione della *Mirra* (per me il capolavoro assoluto di Alfieri e lo affermai nella mia lettura in epoca in cui la tragedia veniva anche snobbata entro un giudizio paradossale del grande Alfieri: «un caso di ossianismo piemontese», così come scrisse il Muscetta) viene presentata dal Davico Bonino con una nota introduttiva di quattro pagine interamente interpretante la *Mirra* in chiave di dura psicanalisi: «L'incesto in lei non è altro, a livello simbolico, che l'appagamento sostitutivo di un non-amore a livello reale. Forse anche per questo in Alfieri (che qualcosa doveva saperne di non-amore, in margine a quella grande Assente che fu per lui, tutta la vita, *maman* Monica Maillard de Tournon) l'incesto è confessato, ma non consumato». Certo io stesso insistei sul «preconscio» nel personaggio di Mirra (ciò che colpì Michel David), ma, a questo punto di saturazione psicanalitica insopportabile, sarebbe proprio il caso di lasciar perdere la psicanalisi come privilegiata e addirittura unica e totale chiave critica per l'interpretazione delle opere d'arte.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 92°, serie VII, n. 2-3, Firenze, maggio-dicembre 1988

VITTORIO ALFIERI, *Epistolario*, vol. III, a c. di Lanfranco Caretti, Casa di Alfieri, Asti, 1989, pp. XI-274.

Con questo terzo volume si conclude la pubblicazione dell'epistolario alfieriano, tutta dovuta alle cure, all'acribia filologica, agli studi e ricerche di Lanfranco Caretti, vero benemerito degli studi alfieriani in quanto fornitore di testi (in parte nuovamente da lui scoperti) e di notizie meticolosamente accertate, essenziali insieme per lo studio delle vicende biografiche dell'Alfieri, dello sviluppo ultimo della sua cultura e ideologia, e per quello del suo stile negli anni estremi della sua attività e della sua vita: gli anni 1799-1803 in cui, specie nel rapporto intenso e confidenziale con il Caluso, l'Alfieri esprime in modi più pacati ed intimi (anche se non privi di punte irte, specie nella considerazione dell'epoca e degli odiati francesi) la sua visione della vita, i suoi affetti fondamentali, l'alto culto della poesia. È doveroso in rapporto alla avanzata fase di completamento della edizione nazionale delle opere del grandissimo Alfieri ricordare qui, con profondo rammarico, la scomparsa del presidente del comitato alfieriano, Luigi Firpo, valente e infaticabile studioso di indubbia statura.

«La Rassegna della letteratura italiana», a. 93°, serie VII, n. 3, Firenze, settembre-dicembre 1989

## INDICE DEI NOMI

- Actis Caporale Aldo, 253, 255  
Acunha José d', 18  
Agabiti Augusto, 181n  
Albany, Luisa di Stolberg-Gedern,  
contessa d', 26, 27, 28, 90n, 97, 117,  
118, 207, 208, 214, 219, 227, 243,  
248, 254  
Albergati Quaranta, 207  
Albergati Capacelli Francesco, 30  
Alfieri Antonio, 15  
Alfieri Giulia, 16, 26  
Alfieri Pellegrino, 16  
Alighieri Dante, 28, 120, 155  
Amico di Castellaféro Carlo Luigi,  
207  
Argirò Francesco, 249, 252  
Ariosto Ludovico, 120, 155, 181n  
Aristofane, 164n, 256  
Arteaga Stefano, 137, 138 e n, 174,  
240  
Avena Antonio, 100n  
Azeglio, Cesare Taparelli, marchese d',  
30  
Azeglio, Massimo Taparelli, marchese  
d', 257  
Azzolini Paola, 255
- Baccolo Luigi, 255  
Bachtin Michail, 171, 191  
Baglioni Francesco, 17  
Balbo Prospero, 30  
Baldensperger Fernand, 172n  
Baratto Mario, 229  
Barbieri Giuseppe, 214  
Barellai Emanuela, 255  
Baretti Giuseppe, 209  
Barolo Agostino, 212
- Bava di Sampaolo Gaetano Emanuele,  
25  
Beaumarchais Pierre-Augustin Caron  
de, 29  
Bellorini Egidio, 54n  
Bellucci Novella, 33n  
Bentivoglio Cornelio, 69, 70, 71, 240  
Benvenuti Elena, 199  
Bertana Emilio, 22n  
Bertaux Pierre, 182n  
Bettinelli Saverio, 240, 242  
Bettini Filippo, 189  
Bianchi Mario, 34, 36, 37, 39 e n, 40,  
41  
Boni Massimiliano, 246, 247  
Bosi Antonio, 248  
Bourbon di Sorbello Diomede, 30  
Boyer Ferdinand, 212, 213  
Bozzelli Francesco Paolo, 137n  
Branca Vittore, 212, 216, 217, 230,  
231, 254  
Brumoy Pierre, 69  
Bruscoli Nicola, 205, 224  
Buonarroti Michelangelo, 99, 181n,  
213  
Bustico Guido, 249
- Cagliostro Alessandro, 254  
Calcaterra Carlo, 205, 241  
Calosso Umberto, 11, 54, 78 e n, 184,  
197, 229  
Caluso di Valperga Tommaso, 24, 30,  
42, 52n, 165n, 207, 208, 258  
Calzabigi Ranieri de', 29, 53n  
Campistron Jean Galbert de, 65n, 136n  
Camporesi Piero, 240, 241  
Canalis Eleonora Luisa, 256

- Cantimori Delio, 183, 197  
Capitini Aldo, 183n, 184n  
Capucci Martino, 92n, 142n  
Caracciolo di Villamarina Domenico, 22n  
Carducci Giosuè, 181n  
Caretti Lanfranco, 21n, 24n, 207, 214, 218, 227, 242, 251, 253, 258  
Carlo I d'Inghilterra, 69  
Carlo Emanuele III di Savoia, 17  
Caro Annibale, 17  
Carratoli Francesco, 17  
Cassiani Giuliano, 119  
Castiglioni Carlo, 216  
Caterina II di Russia, 22 e n  
Cazzani Pietro, 46n, 99n, 217, 223, 224, 225, 233, 234, 256  
Cecchi Emilio, 201  
Cerretti Luigi, 207  
Cesarotti Melchiorre, 28, 29, 53n, 214, 218, 237, 238, 248  
Chateaubriand François-René de, 208  
Chénier André, 29, 160n  
Chioldo Carmine, 255  
Cicerone Marco Tullio, 31  
Citanna Giuseppe, 248  
Citroni Marchetti Sandra, 255  
Colli Luigi Leonardo, 42, 227  
Consalvi Ercole, 251  
Cora Galeazzo, 227  
Cora Luigi, 227  
Corner Vendramin Alba, 37  
Costa Orazio, 171, 192  
Costa Simona, 252, 255  
Croce Benedetto, 47 e n, 52, 154n, 183n, 211, 218  
Cumiana, Giacinto Canalis, conte di, 227
- D'Alembert Jean le Rond, 219  
D'Annunzio Gabriele, 221, 242  
Dacier André, 20  
Davico Bonino Guido, 257  
David Michel, 257
- De Bello Raffaele, 31n, 78n, 81n, 90n, 158n, 232, 234, 243, 247, 248, 257  
De Giovanni Ignazio, 240  
De Lullo Giorgio, 10  
De Sanctis Francesco, 74, 136n, 176 e n  
Della Casa Giovanni, 181n  
Di Benedetto Arnaldo, 199, 201, 248, 253, 255  
Diderot Denis, 45  
Didot François-Ambroise, 28, 29, 65, 67  
Dionisotti Carlo, 255  
Domenici Clara, 31n, 257  
Dondero Marco, 33n, 195  
Doni Carla, 254  
Dossena Giampaolo, 221, 222
- Elia Francesco, 22, 24, 227, 228  
Eschilo, 69, 164n, 256  
Euripide, 158
- Fabre François-Xavier, 208, 213  
Fabris Giuseppe Andrea, 221  
Fabrizi Angelo, 93n, 104n, 157n, 231, 236, 241, 245, 246, 249, 250, 251, 252, 253, 255  
Falossi Divo, 255  
Fassò Luigi, 15n, 205, 209  
Fava Domenico, 249  
Federico II di Prussia, 130, 157  
Ferrero Giuseppe Guido, 80  
Ferrero Onorato, 256  
Ferrero Piero, 169  
Filicaia Vincenzo da, 97  
Filippo II di Spagna, 65  
Firpo Luigi, 169, 249, 252, 255, 258  
Flora Francesco, 185, 198, 224  
Foligno Cesare, 30n  
Forti Fiorenzo, 164n, 205  
Foscolo Ugo, 30 e n, 33n, 36, 46, 88, 138n, 153, 154, 167, 168, 173, 181n, 186, 187, 214, 216, 220, 229  
Francovich Carlo, 57n

- Frisi Paolo, 218, 219  
 Fubini Mario, 19, 54, 100n, 183n, 208, 209, 233, 237, 248  
 Galilei Galileo, 155  
 Gallo Niccolò, 176n  
 Gargallo Gioacchino, 242  
 Gargallo Tommaso, 242  
 Gassman Vittorio, 171, 192  
 Getto Giovanni, 255  
 Ghidetti Enrico, 33n  
 Gioberti Vincenzo, 137n  
 Giorgio III del Regno Unito, 23  
 Giovampietro Renzo, 171, 192  
 Giovenale Decimo Giunio, 217  
 Gobetti Piero, 11, 16n, 48, 54, 184, 197  
 Goethe Johann Wolfgang von, 34, 75, 181  
 Goldoni Carlo, 17, 45, 172, 181n, 185, 191, 209, 229  
 Gori Gandellini Francesco (Checco), 25, 28, 37, 38, 39, 41, 153  
 Grimaldi Girolamo, 27  
 Guastalla Rosolino, 211  
 Guerra Giancarlo, 230  
 Guglielminetti Marziano, 249, 251, 252, 256  
 Guidi Alessandro, 24  
 Helvétius Claude-Adrien, 19  
 Hobhouse John Cam, 30  
 Hölderlin Friedrich, 182 e n  
 Illiano Antonio, 255  
 Jannaco Carmine, 66n, 72n, 74n, 78n, 104n, 205, 206, 219, 224, 232, 247, 250, 251  
 Jeffrei Francis, 215  
 Jenni Alfonso, 208, 209  
 Joly Jacques, 254  
 La Porte du Theil Jean Gabriel, 248  
 Lagrange Giuseppe Luigi (Joseph-Louis), 42  
 Lampredi Giovanni Maria, 219, 235, 248  
 Leopardi Giacomo, 9n, 15n, 33 e n, 39, 46, 115, 118, 153, 167, 168, 171, 173, 174, 177, 181 e n, 182n, 184n, 186, 187, 197, 199, 229, 239, 242, 246, 254  
 Lesage Alain-René, 17  
 Landon John, 255  
 Lucrezio Caro Tito, 155  
 Luigi XVI di Francia, 29  
 Machiavelli Niccolò, 46n, 156  
 Maffei Scipione, 100 e n, 101 e n, 176, 186, 193, 198, 237  
 Maggini Francesco, 25n, 205, 211, 212, 234, 252  
 Maillard de Tournon Monica, 16, 257  
 Manzoni Alessandro, 220  
 Marani Alma Novella, 255  
 Marcello Marco Claudio, 51n  
 Marcellus, Lodoïs de Martin du Tyrac, conte di, 208  
 Marchetti Roberto, 255, 256  
 Marelli Giovanni Angelo, 216  
 Mariani Gaetano, 223, 254  
 Marino Giovan Battista, 253  
 Marone Gherardo, 217, 218  
 Martello Pier Jacopo, 253  
 Martineau Henri, 172n  
 Martinelli Maria Augusta, 255  
 Masiello Vitilio, 247  
 Masoero Mariarosa, 251, 256  
 Mazzamuto Pietro, 226, 227  
 Mazzatinti Giuseppe, 214, 256  
 Mazzei Filippo, 22n  
 Mazzoni Guido, 232, 241  
 Mazzotta Clemente, 31n, 249, 255  
 Medici Alessandro de', 98  
 Medici Lorenzino de', 98  
 Merola Nicola, 255  
 Metastasio Pietro, 17, 51, 63, 181n

- Milanesi Carlo, 237  
 Mocenni Vittorio, 41  
 Mocenni Magiotti Quirina, 36  
 Modena Gustavo, 172, 210  
 Momigliano Attilio, 80n, 91, 181, 183n, 197, 209, 210, 211, 233, 245  
 Montaigne Michel de, 20, 42  
 Montale Eugenio, 181n  
 Montemurri Davide, 247  
 Montesquieu Charles-Louis de Secondat, barone di, 20  
 Monti Vincenzo, 27, 28, 215  
 Muscetta Carlo, 257
- Neck Willem Jan van, 249  
 Nietzsche Friedrich, 207  
 Nistri Sebastiano, 249  
 Novati Francesco, 221
- O'Neill Tom, 255  
 Orazio Flacco Quinto, 51n, 155, 217  
 Ornato Luigi, 33  
 Ottolenghi Leone, 33n  
 Ovidio Nasone Publio, 136, 137n  
 Ozà Carlotta Amoretti, marchesa d', 119
- Paciaudi Paolo Maria, 69, 248  
 Pagliai Morena, 64n, 237, 238, 239, 240, 247, 248  
 Paoli Pasquale, 250  
 Paolo III, 184n  
 Parini Giuseppe, 28, 45, 51, 54n, 174 e n, 181n, 185, 218  
 Passerin d'Entreves Alessandro, 220, 221  
 Pavese Cesare, 185  
 Pazzini Carli Giuseppe, 27  
 Pellegrini Alessandro, 206, 207  
 Pellegrini Carlo, 212  
 Persio Flacco Aulo, 217  
 Petrarca Francesco, 28, 38, 42, 117, 118, 120, 129n  
 Piatti Guglielmo, 216, 249
- Pindemonte Ippolito, 251  
 Pirandello Luigi, 229  
 Pisanti Tommaso, 240  
 Pistojo Candido, 41  
 Pitt Ligonier Penelope, 23  
 Pizzelli Cuccovilla Maria, 27  
 Plutarco, 18, 20  
 Prévost Antoine François, 17, 60n  
 Prezzolini Giuseppe, 182n  
 Prosio Pier Massimo, 255  
 Provana Luigi, 33n
- Quasimodo Salvatore, 246  
 Quintana José Matías, 218
- Racine Jean, 65n, 69, 136n  
 Raimondi Ezio, 222, 254  
 Ramat Raffaello, 52, 53n, 183n  
 Regoli Mocenni Teresa, 36, 39 e n, 40, 41, 46n  
 Renier Rodolfo, 212, 249  
 Ricaldone Luisa, 255  
 Riccoboni Luigi, 225  
 Ristori Adelaide, 172, 183n  
 Rolli Paolo, 129n  
 Romeo Rosario, 242  
 Römer Christine, 182n  
 Rossi Lovanio, 89n, 235, 249, 250  
 Rossi Paolo, 181n  
 Rossi Sergio, 215  
 Rotrou Jean de, 72  
 Rousseau Jean-Jacques, 19, 208, 252  
 Russo Luigi, 48, 52, 53n, 54, 136n, 183n, 184n, 218  
 Ruzzante (Angelo Beolco), 229
- Sabatier de Cabre Honoré-Auguste, 22  
 Sabatier de Cabre Jean-Antoine, 22  
 Saint-Réal César Vichard de, 65n  
 Sallustio Crispo Gaio, 164n  
 Salsato Roberto, 254  
 Salvini Tommaso, 172  
 Santato Guido, 254, 255  
 Sapegno Natalino, 168n, 201, 247

- Scapin Carlo, 251  
Schlegel August Wilhelm, 215  
Scrivano Riccardo, 9n, 10n, 53n, 160n, 186n, 187n, 230, 246, 247  
Scudéry Madeleine de, 17  
Seneca Lucio Anneo, 69, 70, 226  
Sensi Claudio, 164n, 251, 256  
Shakespeare William, 172, 182n, 215  
Sirven Paul, 214  
Sismondi Jean Charles Léonard Si-monde de, 216  
Sofocle, 164n, 256  
Stazio Publio Papinio, 69, 70, 71, 240, 241  
Stendhal (Henri Beyle), 172 e n, 182 e n, 183n, 246  
Sterpos Marco, 64n, 252, 253, 254  
Stuart Carlo Edoardo, 26, 90n, 243  
Stuart Enrico Benedetto, cardinale di York, 26, 28, 97, 117, 214  
Stuart Maria, 90n  
Suard Jean-Baptiste-Antoine, 29
- Tacito Publio Cornelio, 245  
Tagliazucchi Girolamo, 69  
Tana Agostino, 248  
Tassi Francesco, 251  
Tasso Torquato, 130
- Teotochi Albrizzi Isabella, 138  
Terenzio Afro Publio, 164n  
Teza Emilio, 221  
Tiraboschi Girolamo, 207, 248  
Traspadini Renato, 241, 242  
Trovato Mario, 254  
Turinetti Falletti Gabriella, 57  
Tuzet Hélène, 208
- Várela Juan Cruz, 218  
Varese Claudio, 11, 182n, 183n, 225  
Venturi Franco, 218  
Verri Alessandro, 27, 209  
Verri Pietro, 219  
Vigny Alfred de, 172 e n, 183n  
Vigorelli Gian Carlo, 182n  
Vincenti Leonello, 211  
Virgilio Marone Publio, 51n, 155, 164n  
Vischi Luciano, 212  
Visconti Luchino, 171, 192  
Visconti Maurizio, 207  
Vittorio Amedeo II di Savoia, 17  
Volpicelli Luigi, 11, 183, 197  
Voltaire (François-Marie Arouet), 19, 20, 46n, 100n, 157, 162, 175, 186, 193, 198
- Washington George, 29, 97

Finito di stampare  
nel mese di maggio 2015  
da Grafiche DIEMME  
Bastia Umbra (PG)